هذه هي السنة الخامسة، التي يتفضل فيها سيادة الرئيس حافظ الأسد، برعاية معرض الخريف للفنون التشكيلية، هذا المعرض الذي يضم مئات الأعمال الفنية، في الرسم والنحت والخزف والحفر على الخشب والتصوير الضوئي، لفنانين من جميع أنحاء قطرنا العربي السوري، ومن جميع الأجيال، حيث تغطي المعروضات الفنية، صورة بانورامية للإبداع التشكيلي، بما هو فن متقدم، متطور، حقق انتشاراً واسعاً، شمل كل المدن السورية، والأقطار العربية الشقيقة، والدول الأوروبية التي حقق فيها فنانونا التشكيليون حضوراً متميزاً، وخصوصية متفردة، وسوية فنية معترف بها، تنال الاعجاب وتستدعي الثناء، وتلفت أنظار الزوار، وتجذبهم إلى المعارض التشكيلية السورية في كل مكان أقيمت فيه، بفعل ما تتحلى به من معلمية، وإجادة، وأصالة، وتعبير عن الذات العربية، في طموحها الوطني التحرري، وفي مشروعها النهضوي القومي.

إن غاية الفن أن يطرح الأسئلة، أن يقيم الحوار بين المؤدي والمتلقي، أن ينهض بوظيفته الإنسانية والاجتماعية، وأن يواكب كل التحركات التي تجري في بقعة هي الوطن، وفي مساحة هي الأمة، من حيث الجغرافيا والتاريخ والثقافة والحضارة والعمران.

بهذا المفهوم يصبح الفن حامل رؤى، وقضايا، وهموم، ومشاعر، وأحاسيس، تصدر عن الناس، وتعود إليهم، في كلمات وصور ونقوش وابداعات مختلفة، يرون فيها ذواتهم، حيواتهم، بيئاتهم، ونفوسهم، وبذلك تصبح اللحمة بين الانسان المبدع، والإنسان موضوع الإبداع، قوية، متينة، نسيجها علاقات متبادلة، وخلجات مشتركة، ومصائر متداخلة، متشابكة، يتناوبها الانفعال والتفاعل، تحتوي الواقع، تعيد صياغته، وتتلقى المعرفة وتنتجها كرة أخرى.

إن بيكاسو كان هنالك، يوم كانت الحرب الأهلية هناك، في اسبانيا العزيزة على قلبه. كان في المعركة ولم يكن على تخومها، وهذا ما أتاح له أن يرسم لوحته الشهيرة «غرنيكا»، واضعاً فيها مشاعره المعذبة، وهو يرى هذه المدينة تهدم، بفعل التدمير الرهيب، الذي شمل الجمهورية الاسبانية، مدعماً بسلاح النازيين والفاشيست. وقد خلد بيكاسو مدينته وتخلد بها، ولم يستطع أحد أن يدعي أن الفن يجانب عملاً إبداعياً كهذا، لأن كبار المبدعين تصدوا في نتاجاتهم الكبرى، لقضايا وطنهم وعصرهم الكبرى، وهذا سر الإضافة الباقية لهذه الانجازات العظيمة.

ونحن، في الوطن العربي نعز فلسطين، كما أعز بيكاسو اسبانيا، ونواصل في آدابنا وفنوننا، مهمة الذين سبقونا، في تناول القضايا الوطنية والاجتماعية، وفي جعلها موضوعات إبداعية، تتساوق، وتتلازم، مع موضوعات الطبيعة والحياة والنفس البشرية الإبداعية أيضاً. إن نكبة فلسطين، وحرب تشرين، والانتفاضة الباسلة، وكثيراً غيرها من الموضوعات الوطنية والقومية، قد كانت في البال، والخيال، والقلب، والنفس، وجرى التعبير عنها تعبيراً خلاقاً بالقلم والريشة. كذلك كانت قضايانا الاجتماعية والعمرانية، في ذات الموضع من الاهتمام، وهذا ما أكسب أدبنا وفننا قيمة محلية، منها تكون العالمية أو لا تكون.

وما أشك في أن معرضنا لهذا العام، سيكون، شأنه في كل عام، على تماس بهذه الحقائق، بهذه الأحداث، ومنها، وفي مقدمتها، حدثنا العظيم والماجد، انتفاضة أهلنا في الأراضي العربية المحتلة، هذه الانتفاضة التي كانت فتحاً في الانتفاضات، وابتكاراً في المقاومات، غير معروفة، وغير مسبوقة، وغير متوقعة، لأنها رد فعل شعبي، عنيف، غاضب، على المحتلين الاسرائيليين، أدخل إلى استراتيجية النضال التحرري مفهوماً جديداً، لمقاومة جديدة، عنيدة، مفادية، أداتها حجر يتلظى في كف طفل، أو مقلاع فتى، أو قبضة شاب، فيكون سلاحاً

جديداً ، لم تعرفه أمة من الأمم ، ولم يشهده عصر من العصور ، في ماضي البشرية وحاضرها، باعتراف العسكريين والاستراتيجيين وخبراء حركات المقاومة ، الذين شهدوا ، والاعجاب يهزهم، ان كل صنوف الأسلحة في التاريخ ، ليس بينها سلاح اسمه : حجر ، وكل أشكال المقاومة في إبان الحروب ، ليس بينها شكل صفته الصدر العاري ، أمام الرصاصة المصوّبة إليه ، دون أن يرف لصاحب هذا الصدر جفن من خوف ، أو يرتجف له زند من جبن ، وهو يعلم أن الرصاصة قاتلة ، وأنه مقتول لا محالة ، ثم يتقدم ولا يبالي، ويصمد ولا يتراجع .

ومثلما ناصر الشعراء هذه الانتفاضة بقصائدهم والكتاب بقصصهم والأدباء بكلماتهم، ناصر الفنانون التشكيليون أبطال هذه الانتفاضة بأشكال من الرسم والنحت والحفر ، فكانت الريشة صنو القلم ، وكان الأزميل صنو اليراعة ، وكان اللون صنو الحبر، وهكذا أسهم الجميع ، كل بالاداة التي يستخدمها ، في تأريث نار المقاومة المقدسة، وفي التحريض على الصمود فيها ، وفي إبلاغ الدنيا أنه في أرضنا العربية المحتلة تجترح معجزة لا عهد للمعجزات بمثلها ، ولا شبيه للمعارك الوطنية بمعركتها.

إذن فالفن التشكيلي هو حيث يجب أن يكون ، والفنانون التشكيليون هم حيث يجب أن يكونوا ، في قلب معركة التحرير ، ومعركة البناء ، ومعركة التغيير، ومعارك المقاومة ، وفي الخطوط الساخنة ، وما وراءها ، وخنادق الصمود وعلى جوانبها، وفي كل موقع تطلب عناقاً لا انفصام له بين الريشة والبندقية .

ولم يكن التعبير عن كل ذلك مباشرة ، أو افتعالاً ، أو اسقاطاً . ذلك أن الفن التشكيلي كان حيث يجب أن يكون ، هنا أيضاً ، في حقل الفن الحار والصادق ، وفي أعلى مستوياته ابداعاً وشاعرية وايحاء وتأثيراً ، فصورة وجه ، أو رسم زهرة ، أو نحت جسم ، أو تكوين منظر ، أو تشكيل مشهد ، هو فن إنساني مقاوم ، حقيقي ومعافى، ومن هذا الفن ، في كل لوحاته ، ومنحوتاته ، وابداعاته ، وتجلياته ، إنما يكون التأثير المطلوب ، إحساساً ورعشة ونبضاً ، ومن هذا الفن ، في كل تهاويل الضوء والظل والكتلة والدائرة ، وفي كل التجريد والرمز والايماءة ، يكون الصدق حين تكون وراءه فكرة صادقة ، فكرة تقول ذاتها ، بأي أسلوب كان عمل الفنان ، وإلى أي مدرسة انتمى ، أو أية طريقة تعبيرية اختار ، فالمهم ، بالنسبة للمشاهد ، أن يقدم له العمل الفني نفسه في قالب من الابداع ، الذي يترجم الصمت إلى صوت ، ويحيل الخط إلى إحساس ، والمدى إلى شعور ، ومهاد اللوحة الى رؤية تترك انطباعها من خلال المزجة السحرية ، بين المتعة والمعرفة ، هاتين الصفتين المتلازمتين في كل عمل مبدع .

فنانونا التشكيليون تخطوا تخومنا ، تجاوزوا حدودنا ، سفروا لنا إلى العالم، ومن هنا كانوا جديرين بتقديرنا ، ومحبتنا ، ورعاية قائدنا ، الذي في معرفته ، وقناعته، وثقافته ، أدرك ما للفن من أثر وخطر ، فأولاه اهتمامه ، وعنايته ، وكريم سخائه، تشجيعاً ، وتكريماً ، وحفاوة بكل موهبة جديدة ، مع كل معرض جديد .

لنقلب صفحات هذه المقدمة التي ليست إلا تمهيداً لما هو أهم : المعرض نفسه، ولما هو أكثر فائدة اللوحات ذاتها ، التي تقدم نفسها بأفضل من كل تقديم لها، حتى لو أن كاتب المقدمة من أصحاب الاختصاص ، وهذا شرف أشل لا أدعيه أبداً .

الدكتورة نجاح العطّار
وزيرة الثقافة

حول المعاصرة والحداثة

طارق الشريف

يتحدث نقاد الفن التشكيلي عن الاصالة الفنية ، ويكررون ذكر كلمة (أصيل) في أحاديثهم ، وأصبحت هذه الكلمة تعني في كثير من الاحيان (الجودة الفنية)، وقد أصبحت أحيانا تتعارض مع (التحديث الفني) او الحداثة في فنوننا المعاصرة .

وقد تزايدت الاختلافات حول فهم الاصيل ، وعلاقته بالمحدث في الفنون العربية المعاصرة ، وتعددت الاتجاهات النقدية والفنية التي تناولت علاقة الاصيل بالحديث ، وحول الفن التشكيلي كيف يكون أصيلا ، وكيف يجمع بين أصالته وحداثته .

ولعل هذه الزيادة في حدة الحوار حول (الاصالة والمعاصرة) ، يرجع الى أننا أمام تيارات فنية وافدة علينا ، وردود فعل على هذه التيارات ، وقد تمثلت هذه الردود على الوافد ، في البحث عن الجذور الثقافية والفنية ، لايجاد الاصيل القادر على الديمومة .

ولهذا السبب لا نستطيع فهم علاقة الاصالة بالمعاصرة ، وتباين الآراء حول هذه العلاقة ، الا من خلال المرحلة التي نمر بها ، وما تواجهه أمتنا العربية، من مشكلات ، وما في هذه المواجهة من اشكالات فكرية.

ومن الواضح ، أن المرحلة الراهنة التي تمر بها الامة العربية ، تتميز بوجود غزو ثقافي وفني ،يستهدف الوجود الفكري لأمتنا ، وذلك لالحاق هذا الفكر بالمفاهيم الفكرية والفنية ، أو ببعض أشكال هذاالفكر، والتي تريد محو الفروق بين الثقافات والامم ،والسعي لربط الجميع ببعض المسلمات الفكرية ، وتمهيدالطريق أمام سيطرة فنية شاملة ، وذوبان لكل الثقافات في الثقافة الغربية ، وذلك يمثل الهدف الاساسي للامبريالية ، والتي تريد عالما له هوية واحدة ،ولاتقبل بوجود ثقافات أخرى ، ومفاهيم فنية متعددة التي تغني الثقافات بعناصر جديدة ، وتضيف اليها ما تملك من وجهات نظر .

واختلفت ردود الفعل على هذه التحديات ، من قبل المفكرين والفنانين ، فقدم بعضهم الردود الفعل الرافضة لما هو وافد ، على اعتبار أن الوافد هو إرث استعماري يجب الخلاص منه ، وبدأوا بالبحث عن مصادر فنية وفكرية بديلة لها خصوصيتها ، وجذورها الوطنية والقومية .

ونرى – في نفس الوقت – ، المحاولات المختلفة لمحاكاة ما هو وافد من الفكر والفن ، وهذه المحاولات قد أخلصت لكل المفاهيم الفنية الغربية ، واعتبرت أن رفض التخلف يتطلب محاكاة التجارب الفنية الحديثة ، كي نتطور ، وحتى نماشي ما وصلوا اليه ، ومن ثم يمكن البحث عن تجاوز للتجارب .

وهناك من رفض التبعية للوافد ، وفي نفس الوقت، لم يقبل التقوقع مع ما هو موروث من فكر وفن ، لهذا بحث عن تركيب فني جديد ، له صلاته بالمحدث من الفن ، وبالموروث من التراث ، وله دوره في معالجة المشكلات السياسية والاجتماعية الراهنة ؟



محمد غنوم

وهذا يعني أن الفن التشكيلي في الوطن العربي ، وفي كثير من دول العالم الثالث ، يعيش في ظروف وأوضاع خاصة هي نتيجة لحالة التحدي التي تواجهها، والتي تتطلب البحث عن طريق خاصة ، وبلورة المفاهيم الجديدة ، وتصحيح لوضع كثير من المفاهيم الفنية العالمية ، التي تعيش الآن في مأزق ، نتيجة لبعض المفاهيم الخاطئة لدى بعض المفكرين الذين يريدون من الفن أن يكون عالميا ، يملك مواصفات واحدة للحكم عليه ، ويستند على المسلمات الغربية الحديثة الآن ، ولهذا فعلى كل الفنون في العالم أن تحاكي الفن الحديث الغربي ومسلماته اذا أرادت التطور ، والقبول العالمي، لما تقدمه من فن ، ولهذا لا يقبلون من الفن الا الذي يتمثل آراءهم ، ويحاكي تجاربهم .

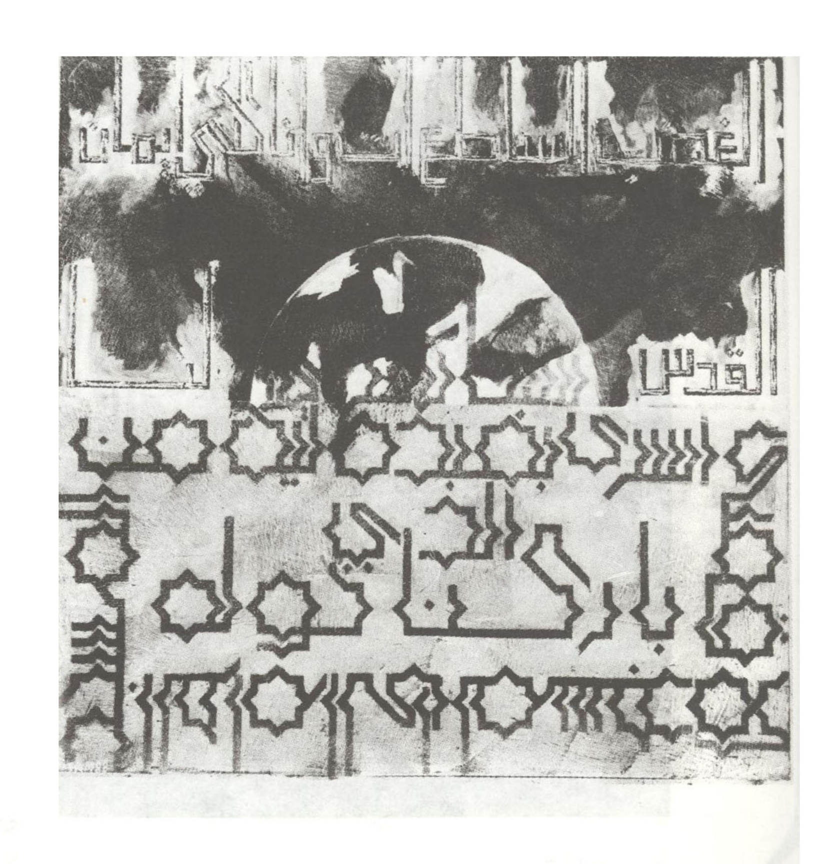
ولا بد لنا من أن نطرح سؤالا هاما :

ـ هل الفن في حقيقته وجوهره ، هو (واحد) في كل أنحاء العالم ، ويجب أن يسير كل فنان نحو التقليد ، ومحاكاة المسلمات العالمية النقدية حتى يقبل عالميا ، وهل وصل الفن الغربي الى كمال في شكله ، ومحتواه ، يحتم علينا مجاراته ، وهل الفن في القرن العشرين قد حقق الكمال المنشود ، وعلينا أن نصل الى جمالياته وأشكاله حتى نحقق لأنفسنا وجوداعالميا معاصرا .

أم أن فن القرن الواحد والعشرين سيكون متجاوزا، وأن الطريق الى هذا الفن الآتي سيكون عن طريق التجاوز ، واسهام كل فنون العالم ، وأننا على اعتاب مرحلة جديدة سوف تكون على انقاض فن الماضي ، ولسوف يكون الفنان في هذا القرن (ثائرا) على بعض المفاهيم ، ومحققا لتجاوز هو ثورة جديدة .

وحتى تتوضح الطريق أمامنا لا بد لنا من القول : بأن الفن التشكيلي لا يقبل أن يكون التعبير عن رؤية مستقرة ، بلا طفرة أو تغيير ، لأن الفن التجديد الدائم، والاحياء لأشكال قديمة ، وابداع فيه التجاوز ... من أجل التعبير عن الحاجات الانسانية المختلفة ، ولا يمكن تجديد الفن الا اذا تجددت الحاجات ،وخلقت الاشكال لتلبي هذه الحاجات .

وهذا يعني أن الاصالة هي الارتباط بالواقع والتعبير عن حاجاته ، ولا يمكن أن يكون الشكل الفني وكماله الفني ، هو الغاية الرئيسية للفنان ، بل لا بد من أجل أن يضيف الفنان الى الشكل الفني ، رؤيته الخاصة ، واحساسه الخاص بالحاجات التي تتطلبها



سعيد نصري

المرحلة ، أو التي لا يلبيها المجتمع ، وبالتالي يمكن أن يكون الفن في تلبية أكثر الحاجات الحاحا ، وأكثرها تأثيرا على الفنان ، ولهذا لا يتماثل (الفن) ، وحتى لو تماثلت كل الظروف ، والحاجات ، لأن الفن هو والريادة ، والتجـاوز للمألوف ، وليس في الاتباع في الاكتشاف لما يتجاوز ، هو في الكشف والريادة ، والتجاوز للمألوف ، وليس في الاتباع والتقليد ، هـو في الاضافـة الشخصية ، التي تتوجـه الـى الآخرين ... لتجعلهم يرون ما لا يرون ، ويدركون واقعهم على نحو جديد ، ويفهمون تراثهم ، وحاضرهم على ضوء جديد ، ينير المستقبل لهم .

وحتى نشرح علاقة الفن بالاصالة الفنية ، والتغييرات المختلفة التي طرات على كلمة (فن) عبر العصور ، وصلات هذه التغييرات بالاصالة والحداثة ، سوف نبدأ بمحاولة لتحديد معنى كلمة (فن) ... كبداية لا بد منها .

أولا ـ الفن هو الاصالة

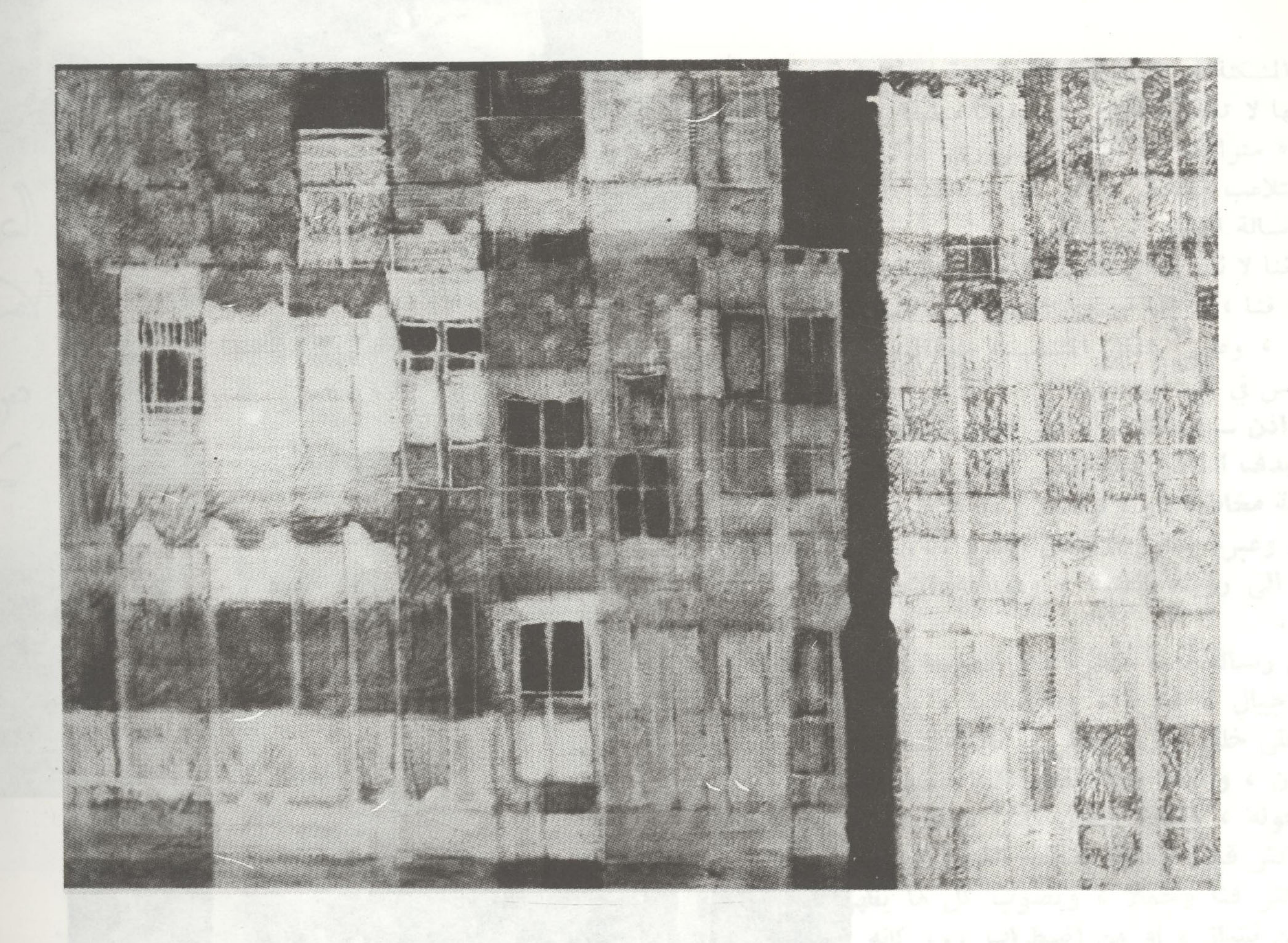
ان كلمة فن تعني كل ما انتجه الانسان عبر تاريخه لغرض جمالي ، وهو يشمل كل أشكال التعبير التي قـدمها ، لابتكار ادوات نفعيـة لها جماليتها ، وما استخدمه من مواد خام لتقديم الرؤية الجمالية ، مهما اختلفت هذه الرؤى ، ومهما تعددت أشكالها ، وهو اضفاء الجمال على الاشياء ، وكل ما أثبت قدرته على البقاء والخلود ، والوصول الى الناس المتواجدين حول الفنان لينقل لهم رؤيته ، ومواقفه ، ليؤكد على قيم موجودة ، أو ليثور عليها .

الفن يرتبط بالانسان ، الذي أبدعه ، وقدم فيه رسالة جمالية ، يقدمها فرد لجماعة ، يعبر عنها رؤيته ، ومواقفه عبر ما هو مبتكر أو مقبول .

وهو التعبير الانساني عن الجمال عبر المواد التي يشكلها الفنان ليقول كلمته عبرها ، ويقدمها للجميع .

والفنان هو الصانع الماهر الذي يعالج المادة الخام ، المتوفرة في محيطه ، لقيدم ذاته لأقرانه ، عبر العمـل الفني المتنوع ، وعن طريق لغة مبتكرة تاخذ من الواقع ، لكنها لا تقف عند الاخذ ، ولا تنقل أو تسجل ، بل تضيف ما هو مبتكر باضافة يقدمها الفنان ، فيها اعادة النظر وتقويمه ، وتكثيفه وتلخيصه ، ولفت النظر الى امور ما كنا لنراها لولاه .

ويملك الفنان القـدرة على (التوعية) ، ينشر الجمـال والقيم الجماليـة والفنيـة ، ويدلنا على السلبيات ، وعلى نقص ما في أحد المظاهر المرئية لنا ،



أسعد عرابي

ويملك رسالة اجتماعية، وقد يحمل لنا الفكروالمواقف، وهو يقدم سياسة اجتماعية في عمل فني مبدع .

والفنان التشكيلي من أكثر الفنانين صلة بالطبيعة، وهو يبدع عبر مادة يشكلها جماليا وفنا ، ويتعامل مع الاحجار والالوان والطين والخشب يعيد تشكيلها ، وكلما حقق الفنان نجاحا كان اقدر على فهم طبيعة المادة ، التي يتعامل معها ، وخصائصها الفيزيائية .

الفن رسالة يكتبها الفنان ، ويشكلها المادة جماليا، لهدف اساسي هو في التعبير عما يريد الفنان ، وهكذا يكون لغة مخاطبة وتواصل مع الآخرين ، ومع المجتمع، يحاور الفنان اقرانه ، ويشدهم الى رؤيته او مواقفه الاجتماعية والفكرية .

والفن لغة انسانية ابتكرها الانسان ليعبر بها عن (الواقع) ، ويبتكر الفنان في تعبيره ماهو خاص ، ويقدم هذا التعبير ضمن أشكال فنية خاصة وهو يتوجه الى الناس ينتج من الانسان الواعي المبدع ، عبر المواد المختلفة ليخاطب الجماهير ، ويحض في رسالته هؤلاء الناس على رؤية واقعهم على نحو جديد أو على فهم للواقع بصياغة جديدة .

الفن رسالة الانسان الى الانسان ، وهذه الرسالة الجمالية ، التي تقدم شهادة من نوع ما على العصر ، و (الناقد له) و (المحرض) للانسان على أن يرى مالا يراه بشكل اعتيادي .

والفن شاهد هام على العصر لاننا نكتشف في أعمال الفنانين القدامى ، تكثيفا دقيقا لعصورهم ، وما عاشوه من محن ، وما حققوه من جماليا تهم في تطوير التذوق ، وماقدموه من رؤية مبدعة وتصميم هذه الرؤية ، والتمرد على القيم القديمة .

الفنان ــ اذن ــ هو الانسان الثائر على جماليات مألوفة ، وعلى قيم موروثة ، من أجل جماليات جديدة ، وقيم اكثر جدة ، ومن أجل أن يعيد النظر في كل الاشياء التي يراها ويحس به .

ونحن هنا امام (الفنان ــ الشاهد) ، و (الثائر)، و (الناقد) ، و (الطليعي) ، والذي يعطي المتذوق ، ويحمل رسالة اجتماعية سياسية ، لان في كل فن ماهو ابداع انساني وما يطمح الى التغيير الاجتماعي، ويقدم رسالة للاجيال تكون سياسة اجتماعية وذوقية .. ولا يكون الفن فنا الا اذا كان كذلك .



عبدالقادر أرناؤوط

ويقدم الفنان لنا (الموقف) ، الذي لا يكون الفن بدونه فنا ، فكل ابداع له (موقف) معين ، مما يجري في هذا العصر من صراعات ، وما نراه من تحديات ، وهكذا يبدع الفنان ... موقفه من أجلنا، ويقدم رؤيته لنا حتى تكون حياتنا أفضل مما نراها، وحتى تستقيم القيم ... وتتوضح المعارك .

لا فن بلا انسان ، يصنع القيم ويبدل المفاهيم ، ويبدع الجماليات ، ويحرض الناس ، ويريهم مالا يرونه وهو لهذا خالق الجماليات ، ومبدع الاشكال ... التي تساعد على كشف الحقائق ، وتعرية السلبيات .

والفنان التشكيلي ... يرتبط بالواقع ،ويرتبط بالواقع بالمعنى الفيزيائي ، أي أنه يتعامل (المادة) ، ويشكلها جماليا وفنيا ، ويتعامل مع التغيرات الفيزيائية للمادة ، ومع الالوان ، والاحجار ، والطين ، والاخشاب ، ومع صفاتها الفيزيائية ، وتغيراتها ، مع صلابة مادة ومعالجتها ، لتصبح طيعة ، وهكذا يهتم الفنان بالمهارة التي تساعده على اعادة الخلق والابتكار ، ولا تقف المادة حائلا بينه وبين تحقيق ما يريد ، وهكذا كان كبار الفنانين من (ميكلانجو)الذي كان يحاور الصخر القاسي ويحوله الى عجينة لينة ، وكذلك هي الحالة عند (بيكاسو) الذي خرج على الناس برسوم قلمية معجزة كأن الخط أصبح لعبة بين يديه ، يعالجه كما يشاء ليقدم كل الاشياء .

وهكذا كان النحات والرسام والفنان عموما ،يملك سر مادته ، يحاورها ، ويعرف كل طبائعها ، ويقول لنا ما يقرره ، وما يحمله من جماليات ، وما اتخذه من مواقف عبر السيطرة التامة على مادته .

لكن المشكلة أن السيطرة على اعادة ، والمهارة في استخدامها لا تجعل الفنان ... فنانا مبدعا ، اذا لم تكن المهارة مترافقة مع الوعي الضروري ... حتى يتحول التلاعب بالخط ، الى فن يخاطب الناس ، ويحمل رسالة الفنان الى مجتمعه .

كما اننا لا نرى أن المقدرة على تطويع المادة وتحويرها فنا ، الا اذا احتوى العمل على القيم الفنية والجمالية ، وعلى الشكل المتناسب مع الرؤية التي هي الاساس في كل فن .

الفن اذن – رسالة – ، عبر مادة نشكلها جماليا أو فنيا لهدف أساسي هو التعبير عما نريد ، وهكذا يكون (لغة مخاطبة) و (تواصلا) مع الآخرين ، ومع المجتمع ، وعبره يحاور الانسان المبدع ... أقرانه ، ويشدهم الى رؤيته الفنية ، ومواقفه الاجتماعية والفكرية .

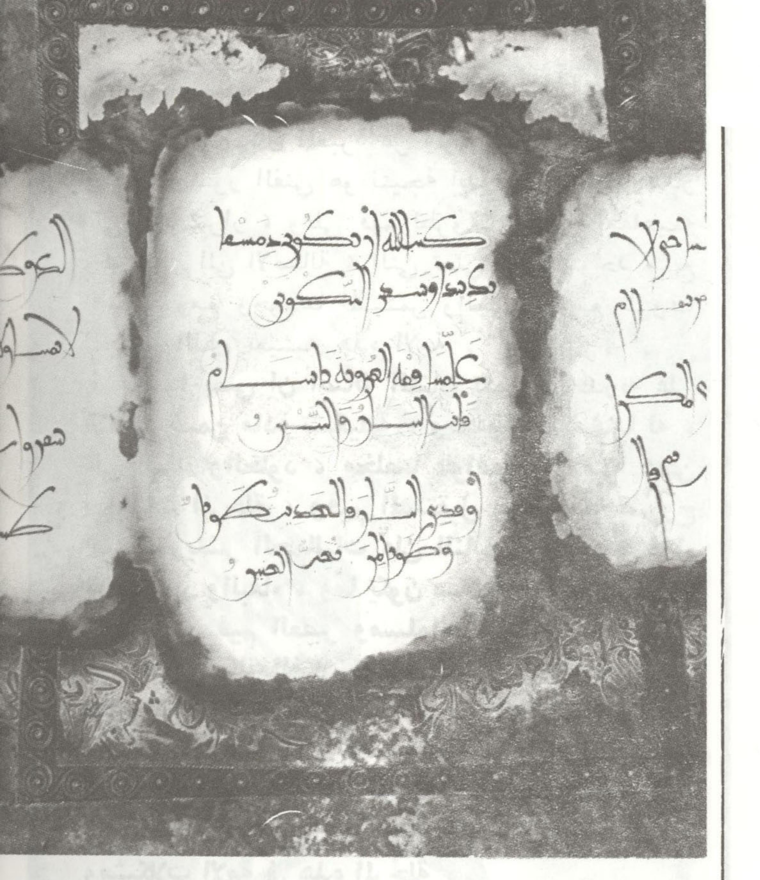
والفن رسالة ... خطيرة ، في قدرتها على تحقيق توجيه الاجيال ، فكريا ، واجتماعيا ، وجماليا ، وقدرتها على خلق توازن جمالي في عالم مضطرب ، أو غير متوازن ، وهكذا يلجأ الفنان اليه ليعيد تنظيم الاشياء حوله ، والمادة لتكون أكثر جمالا مما هي عليه ، وأكثر قبولا وهكذا يصحح الفنان الواقع ... ويجعله أكثر فنا وجمالا ، ويصوب كل ما يظهر في الطبيعة من نشاز ، أو من اضطراب ... كأنه يريد أن يقول لنا : [انظروا الى عملي الفني ترون فيه الطبيعة ... وقد نظمت ، والحياة ، وقد استقامت ، وترون الواقع الذي يواجهكم بسلبياته ... لتتلافوها ، وتعيدوا بناء حياتكم من جديد ، وعلى أسس جديدة] .

والفن .. هو الصورة العاكسة ، والمرآة التي تكشف الحياة والرؤية التي ترتبط بالجمال ، والقيم الاخلاقية ، والفكرية ؟ وحين يصل الفن الى المرحلة المتطور نشعر بأنه [وجه الحياة المصفى] و [صورة الانسان المصححة] ، و [ترجمة الواقع جماليا ، و [فكريا] ، وهكذا يكون الفن متطورا مع الحياة ليقدم الصورة المعبرة عن التطور والتقدم الذي يحققه الانسان ، وعن الواقع الذي يعاني منه ، والسلبيات فيه .

★ ★ ★

ولا يكون الفن التشكيلي ، فنا مالم تتجسد الرؤى في أعمال فنية ، تملك المقومات التشكيلية ، والتي تساعدها على البقاء والدوام والخلود ، لانها لم تأخذ من الواقع ... الا ما يجعله قابلا للخلود ... والديمومة .

فلا فن ... بلا نظام ، يعطي العمل الديمومة ،



وليد الآغا

والبقاء ، والخلود ، نظام تشكيلي يبتكره الفنان ليقول كلمته عبره ويجسد رؤيته ، وفيه من المقومات ما يساعده على التجاوز ، وهكذا ينظم الفنان لوحته بتكوين فني ، ويقدم في التكوين ... نظاما تشكيليا ، متناسقا معبرا عن الموضوع ، ويخدم هدف الفنان ، وغاياته ، والى ما يرمي اليه .

لكن كل نظام هو وليد ظروف معينة قدمها المجتمع وولدتها لنا المرحلة التاريخية ، التي تعطى الفنان الشكل السائد في المرحلة ، وتترك له الابداع ضمن شروطها التاريخية ، وهكذا نرى الشكل الفني يسود لفترة معينة ، ويسود ضمن هذه الفترة ، حتى تتبدل الظروف فتسود الاشكال الاخرى التي تتلاءم مع ظروف جديدة ، فأشكال الفن تتغير ، تتبدل مع المجتمع ، وتتأثر بظروفه قبل كل شيء ، وهي التي تعطي لكل مرحلة شروطها التاريخية ، وتقدم الفنان المسلمات الاساسية التي يدركها المبدع ، ويعطي من خلالها أو يتمرد عليها ليقدم الاشكال الجديدة .

والفن ... هو هذه اللغة الشكلية التي تتطور ، في أوضاع مختلفة ، والتي تصل الى النظام الاكثر ابداعا عند الفنان المتميز ، والاصيل ، والقادر على فهم مرحلته وما تريده ، وما تتطلبه من أشكال وما تسعى له من مضامين وموضوعات ؟

ولكل فنان له حضوره الفني ، الذي يعتمد على ابداعه في الاشكال المعبرة عن الموضوعات والمضامين ، وهذا الحضور الفني هو نتيجة ابداع ... لنظام قادر على الاستمرار ، وعلى فهم لظروف العصر ومفاهيمه وللوصول الى الاصالة ، التي تعني هذا التوحد مع الامة ، ومع وجودها المستمر والحي ، ومع ظروف المجتمع الذي تعيشه هذه الامة .

وهذا يعني أن أصالة الفنان تكمن في قدرته على الابداع ضمن مادة تشكيلية ، ويحقق شكلا فنيا له ، على البقاء والخلود ، مخلصا للواقع ، ومعبرا عن جماليات المرحلة ، وقيم المستقبل ، ملتصقا بروح أمته ، وينشر الجماليات على الناس ، وما هو قابل للاستمرار والبقاء ، وما يكون سلاحا في الحاضر ... للدفاع عن قيم العصر ومسلماته .

الفن رسالة الفنان المبدع القادر على التواصل مع الناس ، والذي يكون شاهدا على احداث عصره ، والقادر على التعمق في جذور أمته ، والذي يبدع من خلال ماهو اصيل ... له جوانبه المبدعة المجددة ، وله صلاته بالماضي ... وارتباطه بالواقع المعاصر ومشكلات الامة في هذه المرحلة .

لكن هل فهمت الاصالة على انها هذا التوحد مع الامة والشعب ، والتعبير عنهما ، أم ان لها أكثر من معنى عبر تاريخ الفن ، وعبر ما قدمه الفنانون التشكيليون ... منذ عصر الكهوف وحتى الآن ؟

ان من الواضح أن تجديد الفن التشكيلي في المرحلة الحديثة من تاريخ الفن ، قد جعل تعريف الفن التشكيلي على أنه (الحداثة) ، و (التجديد) في كل شيء ، وقدم الحالات التي قد يبدو الفنان فيها يقدم (الفن الحديث) الذي يتعارض مع المفاهيم التقليدية ، والتي ارتبط الفن فيها بالاصالة على أنها الارتباط بروح الامة والشعب ، واصبح الكثيرون يحاربون المفاهيم التقليدية للاصالة ، ويبحثون عن تجديد للاصالة نفسها على أنها أصالة الفرد المبدع أمام المفاهيم الجماعية ، وهناك الحالات التي أوصلت الفن الى أنه حداثة مطلقة وتجديدا ، وهكذا تبدل مفهوم الاصالة تبدلا جذريا ، وأصبحنا أمام التناقض بين الاصالة والحداثة ؟

ثانيا : الحداثة نقيض الاصالة ؟

حين جدد المحدثون من الفنانين لغتهم الفنية ، بحثوا عن الاشكال الجديدة المبتكرة ، ورفضوا التقليدي من الشكل ، وقالوا برأي يتعارض مع الاصالة لانهم وجدوا أن الاصالة هي الرجوع الى الاصول والقواعد المتوارثة ، وهكذا نشأ التعارض بين (الحداثة) و (الاصالة) .

ونلاحظ بأن الاشخاص الذين جعلوا الاصالة تتناقض مع الحداثة انطلقوا من وجود رؤية ثابتة للاصالة .

ولم يدركوا ان امثال هذه الكلمات تبدل مع الزمن ، وان التعاريف يجب ان تكون حية متحررة من كل القيود ولا يمكن حصرها في اطار ضيق ومحدود .

وهذا المفهوم الذي يجعل التحديد للكلمات ثابتا ، والذي انتشر لدى بعض المفسرين ، قد جعل(الاصالة) لها تفسيرها المحدد المستقل عن تعريف (الحداثة) ، بل ربط بين الاصالة والفكر المتزمت ، والحداثة مع الفكر المستغرب، وجعل الفنانين يقسمون الى قسمين: قسم متزمت محافظ على الاصول الموروثة ، وقسم مجدد يريد الابداع ، والانطلاق ويتخلى عن كل كل الماضي ... من اجل ماهو جديد .

ونلاحظ بان هذا المفهوم لتناقض الحداثة مع الاصالة له ما يماثله في الفكر الاوربي ، حين ربط الفنانون الاوربيون الابداع باليونان وعصر النهضة ، وحاربوا كل تجديد لا يستقي أصالته من هذه الاصول ، وكلنا يعرف المعاناة التي عاشها الفن الاوربي ... حتى استطاع التحرر من هذه النظرية العنصرية التي ربطت الفن بالابداع الغربي وحده .

ثالثاً : في أن الحداثة هي الأصالة ؟

إذا رجعنا الى الفن الاوربي الحديث ، وما قدمه من مفاهيم نقدية حول (الحداثة) ، نجد أن هذا الفن قد قام على مبدأ أساسي هو :

— [الاصالة هي الإبداع] .

والاصالة لا تعني الارتباط بالماضي ، بل التحرر منه ، ومن كل القيود الفنية السابقة ؟ فالاصالة هي الجدة والجدة المطلقة ، وعبارة التجديد ، وتقديمه ، ووصلت بعض المدارس الفنية الحديثة جدا ، الى ان الاصالة هي الارتباط بالاشياء اليومية اللحظية والزائلة ، والتعلق باللحظة الهاربة ، وأصبح الجمال عندهم هو جمال الاشياء العادية ، والتعبير عن هذه الاشياء هي الاصالة ...

وأصبحنا أمام فن ... هو ظهور مفاجيء ... لما هو جديد بحدس معين ، وابتكار ، والفنان هو الخالق لاشياء مستحدثة ، ولا يمكن مجاراتها .

وأصبح الفن هو التعبير بنقاء الاحساس الداخلي للفنان وتجاوز الذات لنفسها ، من أجل وضع جديد يكون أقدر على تحقيق الاصالة .

ولهذا بدأنا نرى الفنان يبحث عن اصوله وجذوره في نفسه ، وفي أعماقه ، وقد حدد بعض علماء النفس

التطبيقي بعد تجارب عديدة على بعض المبدعين من الفنانين معنى الاصالة كما يلي :

- [شكل من الاستجابة على المنبهات لها خصوصيتها ، وفيها الخروج عن الاستجابة المألوفة للشخص العادي] .

وفي المختبرات النفسية الحديثة ، ربطوا بين الاصالة والجدة المطلقة وتجاوز المألوف ، والذي لا يمكن رده الى شخص آخر ، وبالتالي هناك (مبدعون) يختلفون بطبيعتهم عن الآخرين ، ودراسة حالات الابداع هي [الوسيلة الوحيدة لخلق فئة فنية منتخبة من الفنانين القادرين على العطاء ، ويساعدون على خلق فن المستقبل] .

وأصبحت الاصالة هي القدرة على الخلق بشكل خارق بحيث يرى الفنان ما لا يراه غيره ، وقد يتجاوز هذا الفنان كل الاشكال الفنية السابقة والموجودة ، وأصبح الجمهور الفني المعاصر متلهف للبحث عما غير مألوف ... وغريب .

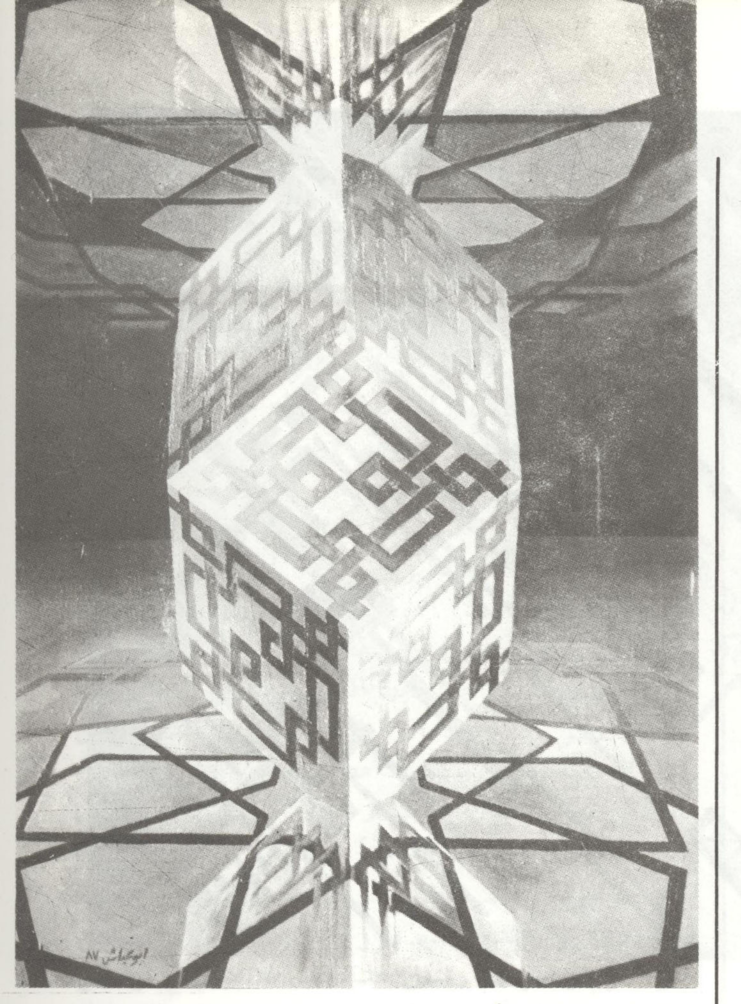
وعما لا يمكن توقعه .. وأصبح (القرن العشرين) هو قرن الابتكار الذي لا يقف عند حدود ، وفي كل يوم نرى ما هو جديد فنيا وتقنيا ، وقد نصل الى مرحلة يهزأ الفنان فيها من كل مألوف ... ليحرضنا على تبديل كل نظرتنا للفن ، وقد يكون هذا الجديد يناقض الفن بالمعنى المألوف ، وهنا تكمن (الاصالة) ؟

وقد ساعدت هذه النظرة الى الاصالة على أنها الحداثة المطلقة ، على تجديد الفن الاوربي ، وعلى تخليصه من القيود التي منعت التطور ، ؟ لكنها وفي نفس الوقت وقفت حائلا امام فهم سليم للأصالة الفنية ، وللحداثة ؟

ذلك لأنها ربطت الفن بما هو (فردي) ذاتي في الفنان وقدرته على الخلق ، وجعلت الاصالة في ذلك الخلق ، وجعلت الفن في هذا النمط ، وتجاهلت الاشكال الاخرى للفن التي لا ترتبط بالعالم الداخلي ، كما انها تجاهلت الفروق الفردية بين أشكال الفنون التي تنتج الآن ، والتي قدمت في الماضي ، والتي قدمتها الشعوب والامم المختلفة ، والتي تملك ما هو مغاير لذلك ، النمط من الإبداع ، والتي تريد فنا ملائما لظروفها .

رابعا : في أن الاصالة ليست الحداثة المطلقة :

إن من الواضح أن بعض المفكرين من العالم الثالث ، ومن أوربة الغربية ، والدول الاشتراكية قد بدأوا يفرقون بين الاصالة والحداثة ، وقدم بعضهم رؤية خاصة تنطلق من مبدأ يرى أن [الاصالة ليست الجدة المطلقة] ، وأن لها من المقومات الخاصة



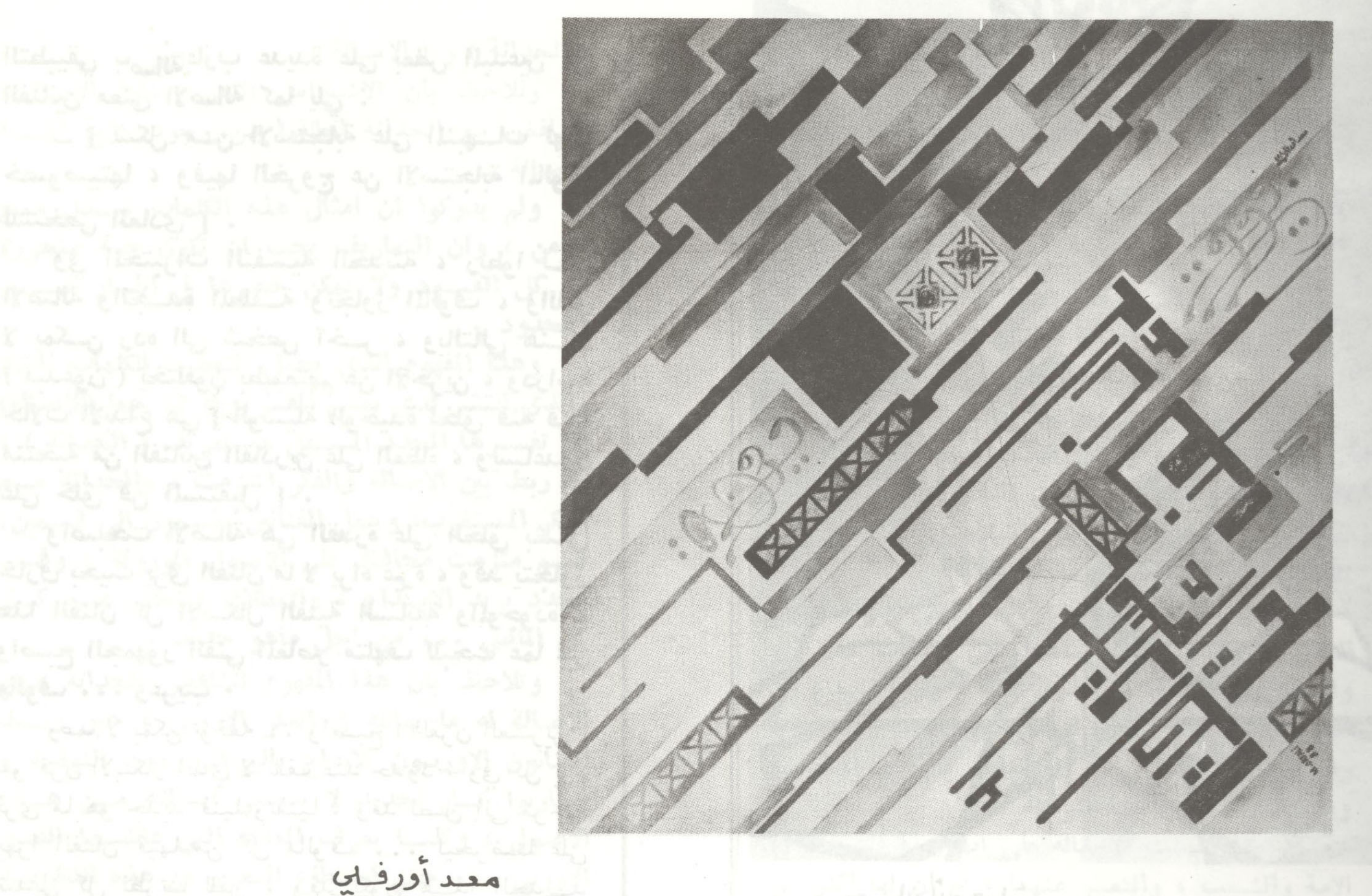
حسان أبوعياش

التي تجعلها تختلف ، لان تعريف الاصالة بأنها حداثة مطلقة جعلها شكلا فرديا من الابداع يتجاهل الجانب الاجتماعي في الإبداع .

وتكمن خطورة هذا الفهم للأصالة في انها توصلت (شكل معين) من الإبداع ، يمارس دوره الفني في الاستلاب الفني ، إذ بدأنا نرى كثيرين يقلدون هذا الشكل عن وعي ... أو دون وعي ، واعتبره بعضهم ذروة الفن ، وخلاصته ، ولغة عالمية ، ضرورية للابداع . وبالتالي بدأت هذه الصيغ تطمس كل أشكال للابداع الاخرى ، عند الامم والشعوب الاخرى ، وتتناسى الفروق بين الظروف التي يمر بها كل شعب ، والفروق الفردية بين الامم والجماعات والقوميات والتي تمثل عاملا هاما ، لإغناء التجربة الفنية العالمية ورفدها بما هو مغاير لما هو مألوف ، وقد تكون فيه مفاهيم جديدة تعبر عن أصالتها الخاصة ، لتباين الظروف والواقع المعاصر بين شعب وآخر .

ولعل أهم نظرية اعطت تغيرا جديدا للأصالة يخالف كل ما كتب عن الموضوع هي نظرية الناقد الشهير ، (هربرت ريد) في كتابة (فلسفة الفن) والتي يمكن أن تلخصها الكلمة التالية التي كتبها في كتابة :

- [إن الحساسية الفنية ليست هي القيمة



معد أورفلي

الوحيدة في الفن ، ذلك لأن الحضارات المتعاقبة ، عند تطوير ثقافتها تخفف من أهمية هذه القيمة الاساسية بمزجها بقيم اخرى سحرية او منطقية ، لأنها تستخدم الحساسية الفنية في إطار اجتماعي ، وإن اختلاف الإطار ، هو الذي يفسر مختلف التغييرات التي تحدث في تاريخ الفن] .

وهذا يعني الاصالة الفنية لا يمكن أن نرجعها الى الحساسية الفنية الإبداعية ، وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع ، بل هي رؤية جديدة ... تغتني بقيم أخرى ليست فنية محضة ، ولهذا فالابداع لا يمكن أن يكون إبداعا خارج إطار المجتمع ، وخارج التراث والمرحلة ، وإلا أصبح عبارة عن شكل فارغ من الرؤية ، التي تعطيه الإرتباط بالمكان ، والظروف المرحلية ، والتراث القومي ، ومقومات التراث الثقافي لكل شعب .

وهكذا يبدو الفن على أنه عالمي في بعض مظاهرة ، ولكن متعدد الاشكال في تعبيراته الفردية والقومية ، وقد تحدث نقاد الفن عن عنصر ثابت في الفن ، وعن عناصر متحركة ومتبدلة وهذه العناصر المتبدلة تعطيه القدرة على التلاؤم مع الظروف المختلفة ، والهذا يبدو (الفن) يغتني دوما ، باكتساب أشكال جديدة ، ويوسع حدود ثقافته ، ورؤيته ، لذا نحس بالرغبات العارمة لدى الفنانين لتجديد أشكالهم الفنية ، والتي تبدو براقة والتي تنتهي الى العودة الى الوراء ، العودة الى الجذور ، والمصادر ، والينابيع ، المختلفة، التي تساعدهم على هذا التجديد .

وهكذا تتحول المعادلة الفنية ، إذ يعود الفنان الى (ذاتية وثقافية) تعطيه الخصوصية ، بدلا من أن يغرق نفسه في البحث عن التجديد ... للتجديد ، ويحس بأن أصالته في انتمائه الى تراث معين ... وليس في البحث عند الآخرين ، عما يملكون .

★ ★ ★

ولنتساءل بعد هذا عن مسؤوليات الفنان العربي المعاصر وعن الأهداف التي وضعها نصب عينيه ، وما هي الجماليات التي يبشر بها ، والتي نراها هامة ، ومعبرة عن حياة هذه الأمة ، وعن وجودها ، وحضورها وما تواجهه من تحديات مصيرية ، وما نراه في هذه

التحديات من محاولة لاقتلاعنا من جذورنا ، ومن تحديات مصيرية ، وما نراه في هذه التحديات من محاولة لاقتلاعنا من جذورنا ، ومن محاولة لسرقة تراثنا وادعائه ، وتشويه قيمنا ، والتأثير على ثقتنا بانفسنا ، قدرتنا على الابداع ، والخلق ... وهما الاساس في خلق حضارة معبرة عن هذه الأمة ، وعلى قدرتها في ان تكون ، كما كانت في الماضي ؟ ان مسؤوليات الفنان العربي المعاصر كبيرة ، لان عليه ان يكون فناناً مبدعاً ، وان يكون قادرا على التجاوز للوفد في ابداعه ، وان ياخذ (الفن الغربي) الوافد عليه ويفهمه ، ويعالجه ، بكل تقنياته ومسلماته ، ويصل الى كشف اسراره ، والاستعانة بها ، وتجاوزها بعد فهمها وتحليلها ، وادراك (الجماليات) التي يدعو اليها والاشكال التي توصل اليها ، والمفاهيم التي بنى لوحته عليها ، ويسعى بعد الفهم ـ الى التجاوز ، والى حوار مع الاشكال الوافدة والمفاهيم الفنية المنتشرة ، حوار الند للند ، حوار المبدع .. لا المقلد ، والذي يسعى الى الاضافة المبدعة ، لا الى التلمذة التي تجعل التلميذ دون استاذه وعياً وابداعاً .

وفي كل شكل فني ما هو ، قابل للتوافق مع حياتنا ويصلح للتعبير عنا ، وما لا يتوافق ، ولا يؤدي الغاية او الهدف الذي نسعى له ، وهكذا يكون الواقع هو المحك الذي نكتشف فيه مدى ملاءمة ، ما هو وافد لما موجود ، وقابل للحياة والاستمرار .

ومن أهم خصائص الابداع في عصرنا الحاضر ، ان نختبر صدق أي شكل فني ، عن طريق عرضه على الواقع ، لاكتشاف قدرته على التعايش ، وهكذا نميز ما يتلاءم معنا ... وما لا يتلاءم ، وما هو قابل للبقاء مع التعديل الذي ندخله عليه ، والتبديل الذي نجريه حتى يستقيم هذا الواعد مع الواقع ، ويتجادل معه ، ومع ظروف الواقع المختلفة ، ومع خصائص المرحلة ، ومع الاشكال الفنية التي كشفنا عنها في تراثنا ، وفي ماضينا ، لان (البحث عن الجذور) ، وتأصيل الفن يتطلب منا دوماً أن نكتشف في الماضي ما هو قابل للحياة ، وما يساعدنا على جعل الاشكال الوافدة علينا حية ، وقادرة على البقاء ... والاستمرار ، وهكذا تبدو المهمة شاقة ، لانها مهمة بحث واستقصاء في الاشكال الوافدة ، والموجودة في تراثنا ، وعملية الملاءمة بين هذه وتلك ، حتى يعبر الفنان عن الواقع ، ونحس بأنه أصيل في هذا التعبير ، ويعكس بصدق واقعنا ، ويقدم رؤيتنا ويخدم هدف التواصل مع شعبنا ، ويقدم شيئاً للناس ويعبر عنهم ، ويخدم القضية الاهم في حياتنا ، **وهي قضية الوجود والاستمرار ، والبحث عن الاشكال المبدعة التي تعطي الثقة للانسان العربي بقدراته على ان يكون .. كما كان وان ادعاء التفوق والعنصرية وغيرها من اشكال السيطرة ، والهيمنة ، التي تحاول اشعارنا بالدونية لا تستطيع مقاومة قدرة فناننا على الابداع ، وفرض الثقة به ، والوصول الى ان قدرة امتنا على العطاء كبيرة ، وفناننا التشكيلي احد ركائز هذا العطاء .. وما يقدمه من اشكال فنية ولوحات ، وما يسعى لتحقيقه في لوحته من ابداع اصيل له جوانبه الحديثة، وله جذوره القديمة ، وهو في خدمة الحاضر ... ابداعاً في النفس ، وبالقدرة على العطاء .**

وهكذا تبدو اهمية الفن التشكيلي ، ودوره في حياتنا وما وضعه الناس من ثقة فيه ، وفي الابداع الذي نراه قد حقق التواصل الضروري لذا كان فنانونا على قدر الامانة والثقة ، وكانوا المبشرين فعلا بروح جديدة مبتكرة ، فيها الكثير من الماضي .. وفيها روح العصر .. وفيها الارتباط بالواقع ، والتعبير عن الحياة بلغة فنية مبتكرة اعطى الفنان فيها العطاء الجدير به ، كفنان يحمل رسالة الى امته ، ويحمل الى الاجيال تواصلا حضارياً وابداعاً .. وتجاوزاً لما كان موجوداً ، عبر لغة وسيطة تنقل روح الامة ويجددها ، وتقدم هذه الروح الى الاجيال وتحمل سر القوم وهمومهم وتنقل هذا السر للاجيال في تواصل وتأخذ عن الغير وتجدده ، وتصفيه ، وتعطي الكثير في سلاح أصبح اليوم من اهم أسلحة الامم تنافساً حضارياً ، وتسابقاً عليه ، وعلى المبدعين ، به يتفاخر الناس ، وعلى اقتناء الاعمال الفنية وعرضها يتبارون، ويثبت كل شعب أصالته ، اذا اثبت انه يملك الفنانين المعبرين عنه ، والمجددين للرسالة والحاملين للامانة ، والقادرين على التعبير عن العصر ، وعلى فهمه ، والغوص على اسراره ، وكشف الغامض منها ، وتقديمه وهكذا نرى الوجه الاصيل المعبر عن كل شعب وكل أمه ، والوجه الذي يحمل رسالة الامة الى الانسانية وسر وجودها واستمرارها .

وهكذا أصبحنا ، في القرن العشرين نرى المتاحف تتنافس على اللوحات وعرضها ، وعلى المبدعين لتيسر لهم سبيل الابداع ، وتوفير شروطه ، وأمم وانظمه تتبارى في قدرتها على اثبات نفسها بالفن والحضارة ، وباللوحة والتمثال وغيرهما تكون الامة جديرة ، والنظام قوياً ، وقادراً على التنافس مع غيره ، واثبات جدارته .

ولنتساءل اخيراً :

ـ اين مصادر الابداع في امتنا ، وكيف حققها حققها فناننا ، في اعمالهم ؟

لنقول بانها موجودة في تراثنا العربي الذي اثبت في كل مرة قدرته على ان يكون نبعاً سخياً نستقي منه ، وناخذ وياخذ غيرنا منه ايضاً ، فيه الحداثة الفنية ،



سعيد الطه

وفيه الاشكال المبدعة ، وفيه القدرة على بعث حضارتنا وقيم هذه لحضارة التي تستطيع أن تكون في اللوحة الفنية حضوراً مستمراً لأمة ، واستمراراً لابداع شعب ، وتطويراً مستمراً لروح هذا الشعب ، وما يملكــه .

وهكذا نرى الفنانين العرب وقد عادوا الى تراثهم وياخذون منه ، الكثير من الاشكال ومن الصيغ الفنية من الخط العربي ومن الزخرفة ، ومن الخط اللامتناهي ومن الاشكال المتنوعة التي يأخذها على جدار أو منمنمة أو في نافذة ؟

ومع تزايد الاهتمام بهذا التراث ودراسته والاخذ منه تحقق شيء فريد هو ان الفنانين يلتقون في كثير من المنطلقات الفنية ، ويتواصلون في بحوثهم ، ويقدمون النتائج التي تؤكد على وحدتهم وعلى نهم يملكون نفس التراث ، ويواجهون نفس المشكلات المصيرية ويقدمون الحلول التي تتلاقى شكلا ومضموناً فناً وتجربة .

وهكذا ازداد الفن التشكيلي أصالة ، حين اكتشف نفسه في تراثه العربي ، واكتشف كل فنان ـ مهما ابتعد عن اخيه انه يبحث عما هو مشترك ، وله في بحث الفنان العربي الآخر .. الصلة والعروة الوثقى التي توحد ... دون لقاء ، وتجدد تراثاً فيه القدرة على البقاء والاستمرار ، أي ان في هذا التراث المتجدد ، ما يصلح ليكون عنواناً لنهضتنا الفنية ، وفيه ما يساعد على ان نكون اصلاء غير تابعين ، قادرين على اثبات الوجود ، ورغم كل التهديد الذي نراه في كل يوم ، تهديد الوجود ، وسرقة التراث ، ومحو الصلة بالارض ، وهنا تتاكد في كل يوم هذه الحقيقة الدامغة وهي ان [الفن هو سلاح من اسلحة المعركة مع العدو] .. وهو سلاح هام لانه يدافع عن الامة حضارياً وفكرياً ويثبت ... وجودها المستمر ، ويؤكد على حاجتنا الدائمة الى ان نكون مبدعين ، وان يكون هذا الابداع اصيلا على صلة بالارض والتراث ، وعلى صلة بالناس ، يخاطبهم بلغة يفهمونها للعلاج مشاكلهم ، ويربط بينهم برباط الاخوة ، ويجدد الثقة النفس .

وهكذا يجدد الفن التشكيلي اللحمة ، ويقوي الاوامر ، يربط بين الماضي ، وبين أجزاء الوطن المبعثرة ويصبح شئنا ام أبينا .. احد اهم الاسلحة التي تؤكد على وحدة الامة ، في مرحلة تهدد .. فيها الاطماع هذه الامة ، وتهدد التجزئة والعدوان ، كل شعبنا ، ويتحرك الفن اليأخذ دوره في وصل الحاضر بالماضي ، وبالاشقاء ، ويبث الثقة بالقدرة على الابداع والتجديد ، فيعطي التراث التواصل ، ويحمي الناس من أن تقع فريسة اليأس ، والتخبط ، ضمن دعاية تريد أن تزرع اليأس ، وتريد ان تثبت الامر الواقع ، وتفرض الاستسلام ، والتسليم بما كان .

وهكذا ياخذ الفن التشكيلي دوره المبدع ، ويؤكد رسالته ، ويدفع لناس الى الثقة بانفسهم وابداعتهم وعطاء امتهم ، وقدرتها على ان تتجاوز ما يبدو انه حقيقة مستقرة ، وهو فعل اعداء يريدون منا ان نبقى مستسلمين لهم ، ويتمرد الانسان العربي على هذا الاستسلام ، ويرفض البقاء اسير التحكم وليعبر بصدق واصالة عن هذا التمرد .

وهكذا يكون الفن التشكيلي رسالة حضارية ، ورسولا الاصالة ، يعكس الماضي ، ويبث في الحاضر القوة ، ويدعو الى المستقبل بقوة ، لا نظير لها .

وهذا هو معنى الفن الحقيقي الاصيل انه فن المعبر عن ارتباط بالقضية الجوهرية .. للامة .. الذي يتصدى للدفاع عن وجودها ، والاستمرار في هذا العطاء ابداعاً وخلقاً .

١

فن محلي

الفنان الراحل

محمود حماد

١٩٢٣ - ١٩٨٨

خليل صفية

تمثل تجربة الفنان الراحل (محمود حماد) واحدة من التجارب البارزة في الحركة الفنية في سورية ، تجربة تنتمي الى الجيل الثاني من الرواد ، تجربة مرت بعدة مراحل جمالية وانطلقت من مصادر واقعية ، وفنية متنوعة ، وصولا الى المرحلة التي اشتهر بها (مرحلة استخدام الخط العربي) والتي بدات عام (١٩٦٣) م ، واستمرت الى آخر لوحة انجزها « توفي في ١١ـ٨ـ١٩٨٨ » .

وحين بدأ « حماد » صياغة تجاربه الجمالية الاولى في الاربعينات ، كانت الاتجاهات السائدة في نتاج الرواد الاوائل ، وبعض تجارب الجيل الثاني من الرواد ، وكان الهاجس الجمالي الاكثر حضوراً وانتشاراً ، ممثلا في محاكاة الواقع وامتلاك مظاهره الخارجية ، وضمن ذلك الوسط الفني المحاصر بمحدودية وتقليدية الانتاج الفني برز نتاج « حماد » كنتاج خرق الصيغ التقليدية السائدة باتجاه جمالية فنية مثلت ما هو متطور في مرحلتها ، جمالية لا يمكن حصرها ضمن اطار مدرسي محدد ، بل يمكن الحديث عنها كتجربة خاصة رغم ملامستها المعطيات الانطباعية والتعبيرية والواقعية ، فماذا عن هذه التجربة الرائدة التي ساهمت في بناء أكثر الاتجاهات الجمالية اثارة وخصوصية في الحركة الفنية ؟ ماذا عن « حماد » الانسان والفنان والمعلم ؟

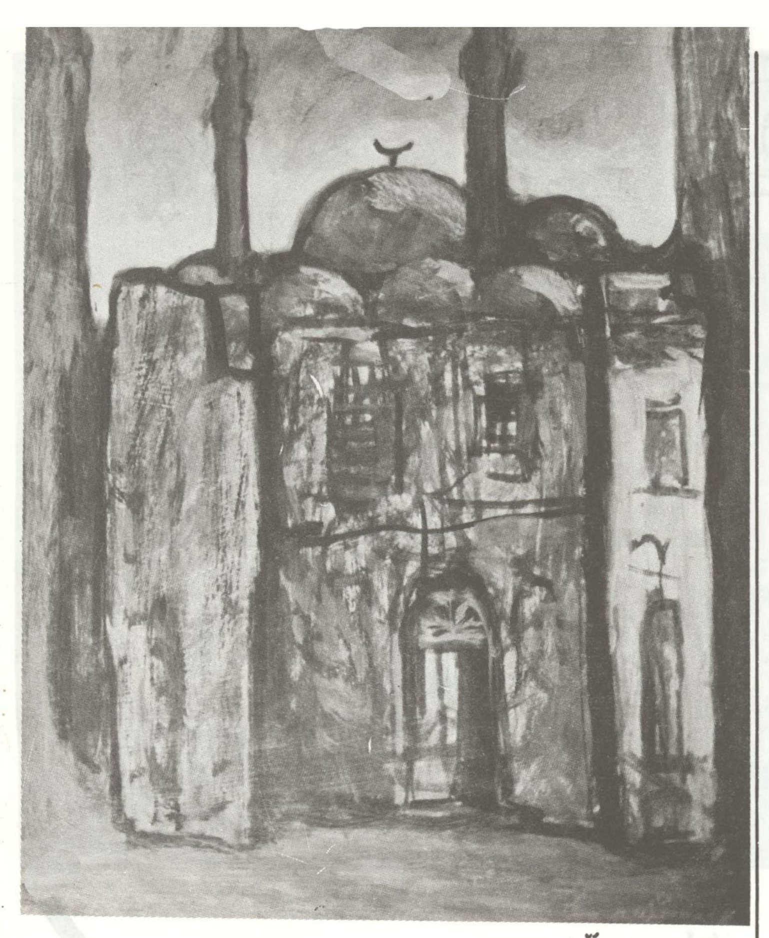
تعود بدايات « حماد » الى اواخر الثلاثينات ، حيث ظهرت اعماله الاولى التي تبشر بموهبة واضحة في الرسم ، والتلوين ، والبناء « ولد في دمشق عام (١٩٢٣) » ، وفي عام (١٩٣٩) زار يطاليا ، واطلع على متاحفها وعاد في نفس العام بسبب ظروف الحرب ، وشارك في معرض الفنانين السوريين في معهد الحقوق « دمشق ـ ١٩٣٩ » وكان معرضه الاول عام (١٩٤٣) في صالة « معهد الحقوق » بداية متنوعةالجمالية لفنان شاب يبحث في الموضوع والتقنية واسلوب التعبير ، ورغم ان الاتجاهات الفنية التي سادت قبله والتي عاصرها في طفولته وشبابه ، وقد تمثلت بالتسجيلية وبروادها الاوائل الذين مارسوا الفن في مطلع هذا القرن من أمثال « توفيق طارق ـ منيب النقشبندي ـ سعيد تحسين ـ عبد الوهاب أبو السعود » ، وغيرهم ، والذين اكدوا على محاكاة الواقع « فيزيائيا » ، الا أن « حماد » لم يعطي كل الاهمية لتلك المسألة باستثناء دراساته الاكاديمية التي كشفت عن محاولة جادة لمصور يريد امتلاك الواقع قبل اعادة تكوينه من جديد بما يتلاءم مع رؤيته وجماليته ومحتواه وموقفه ، وعمل على امتلاك مظاهر الواقع في مجموعة من اللوحات التي ترصد مظاهر الحياة اليومية في دمشق كما في الريف ، واتجه في بعض اللوحات الى الوجوه الشخصية ، وأجاد في تصوير الشخصيات ، كما صور المنظر الخلوي ، والطبيعة الصامتة ، وهكذا صقل خطوطه والوانهعبر مختلف الموضوعات .

وكانت مشاركته الجادة مع مجموعة من الفنانين مثل [نصير شورى ـ ناظم الجعفري محمود جلال ـ فاتح المدرس ... وغيرهم] ، ومن ابرز معارض « المجموعات » كان معرض عام ١٩٤٠ م ، وبعد اقامة المعرض تعمقت الصلة مع رفاقه من الفنانين ونتج عن ذلك تأسيس مرسم (فيرونيز) الذي اعتبر من أوائل التجمعات الفنية في تلك المرحلة ، وكان معرض معهد الحرية عام (١٩٤٢) أول ثمرة من ثمار ذلك المتجمع ... واخذ (فيرونيز) صيغة أخرى أكثر اتساعا وتنظيما ، ففي عام (١٩٥٠) م ساهم « حماد » في تأسيس الجمعية السورية للفنون والتي ضمت مختلف الاجناس الفنية والادبية .

ولقد ساهم مع رفاقه تلك المرحلة وخاصة صديقه اليومي الفنان الكبير (نصير شورى) في خرق الصيغ التقليدية التي مارسها جيل الرواد الاوائل والتوجه الى صيغة اكثر تحررا هي أقرب الى (الانطباعية) ، والشيء الهام أن مصادر تلك الجمالية لم تكن وافدة رغم التأثيرات الغربية في البداية ، لان « حماد » كما « شورى » وجد في طبيعة القطر ، وفي الالوان ، والاشكال ، والمشاهد المحلية وضوء الشمس، وحرارة المنطقة متنفسا جماليا لاغناء ذلك الاتجاه (الانطباعية) الذي يعتبراول اتجاه حديث في مرحلته «الاربعينات» .

يقول (محمود حماد) عن تلك البدايات ب إ قد يكون من المفيد العودة الى عام (١٩٤٠) م عندما كنت اعمل مع جماعة « مرسم فيرونيز » التي كانت تضم عددا من الشباب المتحمس ، وكنا في تلك الفترة نتخبط في متاهات التجربة ، ونستمد المعرفة من الامثلة القليلة التي كانت تتوفر لنا في الكتب والمجلات الفنية والندرة من المعارض التي كانت تصل الى دمشق ، ومن أهمها معرض الفنانين البولونيين الذي اقيم في فندق الشرق عام (١٩٤٤) م والذي كان يشرف عليه الفنان (جوزيف جاريما) الذي توطدت بيني وبينه أواصر صداقة قصيرة الامد ، ولكنها مفيدة في الكشف عن تجارب الفن الحديث ، وعن مبادىء تأليف اللوحة ، وتوازن الاشكال والكتل فيها ومعاني التآليف والتضاد ، والتكامل في الالوان ، كما كنت أستأنس بآراء الفنانين الذين عادوا من دراستهم في الخارج أمثال (محمود جلال) و (ميشيل كرشه) و (صلاح الناشف) و (نصير شورى) .

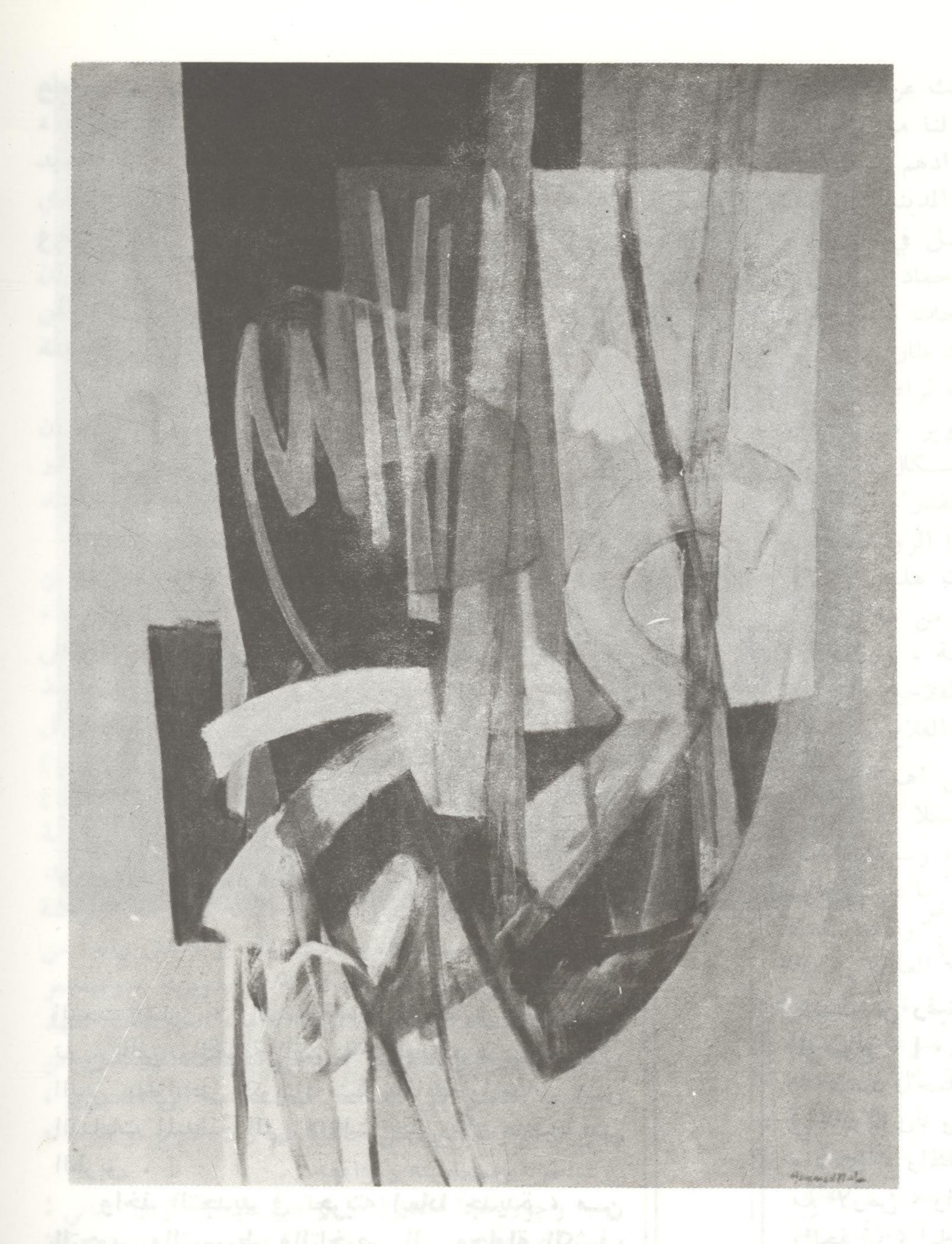
كنت استوحي في عملي المواضيع التقليدية مثل الوجوه والطبيعة والاحياء القديمة ، وكنت أتردد بين مفهوم سطحي للانطباعية ومحاكاة ساذجة للواقع ، بدون أن يكون لدي مفاهيم واضحة في الاسلوب ، والاتجاه ، منطلقا من عفويتي، ومن ذلك القدر الضئيل من الذخيرة الفكرية والمعلومات التقنية التي توفرت في ذلك الوقت ، كنا نجد صعوبة في توفير المواد والالوان اللازمة لعملنا ، فنلجأ الى الاتربة المستعملة في طلاء الجدران نسحقها بزيت الكتان ، ونعبئها بأنابيب قديمة لمعجون الاسنان بعد تنظيفها ، وكنا نستعمل الخشب المعاكس لانجاز اللوحات الصغيرة ، فنبتاع صناديق الشاي الفارغة لنرسم ونلون عليها . وشاركت في معارض متعددة كان أهمها المعرض الذي نظمته جامعة الدول العربية عام (١٩٤٧) م في (بيت مري) بلبنان، وهناك تعرفت لاول مرة على انتاج الفنانين العرب وخاصة المصريين ، واللبنانيين ، كما عملت مدة طويلة في الرسم لمجلة (الجندي) ، وأنجزت عدة لوحات رمزية لم أقتنع بها ، وعدت لمحاولاتي في دراسة



محمود حماد

محمود حماد





محمود حماد

العلاقات التشكيلية انطلاقا من المرئيات في الطبيعة والانسان ، معتمدا على الحدس والتقديرات الشخصية] ، وظل « حماد » يبحث ويجرب ويتنقل بين مختلف الاساليب والتقنيات في سبيل تحقيق خصوصية بحث عنها طويلا ، الى ان سافر الى « روما » ليدرس في (الاكاديمية) دراسة جدية ، وعلى مختلف الصعد ، وهاهو يقول عن سفره الى روما: [أتيحت لي فرصة طالما انتظرتها ، فرصة السفر الى روما للدراسة الجدية على أيدي أساتذة كبار في احد أعرق وأقدم المعاهد الفنية ، وهناك كنت اجد اجابة لتساؤلاتي وتسكينا لحيرة طالما اقلقتني ، وفهمت ان للفن طرقا متشعبة ، وان فنية العمل ليست في النقل او التقليد او التناهي في الاتقان ، وانما هي في ذلك [النفس المبدع] ، وتلك الحساسية المرهفة التي يسبغها الفنان على أثره الفني ، وتعلمت ان الفن التشكيلي لغة ، كالموسيقى والعمارة والشعر ، لابد من فهم قواعده وتقنياته ، ومن ثم اخضاع عناصر الصنعة هذه لتطلعاتنا واهدافنا الابداعية ، فلا تطغى الصنعة على الابداع ، ولا تتميز المهارة على الحساسية والشاعرية ، وما بين عامي (١٩٥٣ م – ١٩٥٧ م) ، ثابرت على تعلم واكتشاف التقنيات الفنية المختلفة ، فدرست على يد (بارتولي) طرق الاقتصاد والاختصار في التفاصيل اللونية ، وتسيط السطوح ، والكتل في اللوحة وعلى يد (ماكاري) و (جولياني) تقنيات الحفر ، وعلى يد (شوتي) طرق الفن الجداري ، وعلى يد (رومانيولي) و (موريسكالكي) طرق صنع



محمود حماد

النحت البارز ، والميدالية ، وعلى يد (ريفوسكي) تاريخ الفن والثقافة الفنية . أولئك هم أساتذتي الذين عملوا على تكويني فنيا وثقافيا وايصالي الى القناعات المبدئية التي لازالت حتى الآن تنير لي الطريق ٠]

وأخذ التجديد في تجربته ابعادا جديدة ، من التحوير والتبسيط والتلخيص الى محاولة الكشف عن الاعماق ، عن الجوهر ، وخاصة في تصويره الانسان والطبيعة ، والموضوعات المستوحاة من الحياة اليومية، وهنا ما اكده النقاد الذين عايشوا (حماد) في تلك المرحلة ((الخمسينات)) ـ [لعب ـ محمود حماد ـ دورا بارزا ضمن تجارب هذه المرحلة ، على المستوى الفني ، لاهمية ما قدمه من اعمال ، وضعته في المقدمة ضمن تجارب الرواد ، ولعل لوحاته التي عرضت في المعرض المشترك مع الفنان (نصير شورى) تعكس تجربته في بدايتها، وقد حملت ماهو ابعد من التسجيل الحرفي ، ولهذا جذبت الاهتمام اليه ، وكشفت عن حقيقة اساسية هي ان (حماد) قدم المحاولة الهامة للكشف عن اعماق شخوصه المرسومة ، وذلك عبر الحركة والاوضاع المختلفة ، وقدم التجارب التي تكشف عن رغبته في تجاوز المرئي للتحاور مع اعماق الموضوع ٠] ٠

وعاد (حماد) الى سورية ، ليعمل مدرسا للفنون في (درعا) ، وهناك وجد عالما رحبا ، حياة الريف ، والرقى ، والمنازل البسيطة ، والفلاحون في صراعهم مع الارض ، والطبيعة ، وانتظار المطر ، ايام الخصب والجفاف ، ايام الحراثة ، والحصاد . وكان التطور كجمالية ، ومحتوى ، باتجاه شكل من اشكال التعبيرية ، وباتجاه التعبير عن الحياة في الريف من منظور الطبيعة والانسان ، ولقد مثلت اعماله التي انجزها خلال اقامته في (درعا) ، مرحلة هامة وبارزة من مراحل تطور تجربته وعلى مختلف الصعد ، وهذا لا يعني ان التطور جاء نتيجة دراسته في روما ، فالدراسة لم تدفعه الى التعبيرية ، الى الاتجاه الخاص الذي ربطه بواقعه . ذلك ان مرحلة روما كانت مرحلة صقل للتقنيات المتنوعة التي مارسها [تصوير ـ نحت ـ ميداليا] ، ومرحلة تعرف على (التبسيط) و (التحوير) و (التلخيص) ، مرحلة تجاوز المرئيات، ودراسة الجوهر بأبعاده الانسانية والنفسية والمادية، تماما كما قال لي : [ان فترة روما بالنسبة لي هي

فترة دراسة اكثر مما هي فترة البحث عن اسلوب ، انها محاولة لفهم اعمق لما يجري حولنا من تجارب فنية] ، وفي (درعا) التقى بالفنان (ادهم اسماعيل) والفنان ممدوح قشلان ، عشقوا تلك المدينة ، واحبوا الانسان الذي يعيش في ريفها ويعمل في الارض ، ويعيش صراعا مع الطبيعة ، وانتج (حماد) من وحي تلك الاقامة ، مجموعة كبيرة من اللوحات مثلت كما ذكرنا مرحلة هامة ، اطلق عليها الناقد طارق الشريف (مرحلة حوران) ، وفي هذه اللوحات نراه ينطلق من قيم اساسية هي التبسيط ، والتحوير ، والتحليل الهندسي والعضوي ، ويصل الى اشكال تعبيرية متنوعة ، فيها من المفاهيم التكعيبية بقدر ما فيها من القيم التعبيرية واحيانا (البدائية) و (الرومانسية)، لا ان القاسم المشترك لمختلف لوحات هذه المرحلة يكمن في التعبيرية كاتجاه واضح عكس من خلاله حجم عواطفه وانفعالاته واحاسيسه المتوهجة ، وربط تلك الاحاسيس بما هو درامي في حياة الفلاحين ، وكان المحتوى الاساسي هو تلك الصلة بين (الفلاح والارض)

والتي اخذت اشكالا مختلفة ، واعطى اهمية خاصة لذلك الارتباط الجميل والذي اخذ شكلا عضويا بين الفلاح والارض ، بين العائلة والارض ، وساعدته القيم التحويرية والتبسيط الذي تعلمه في روما على تحقيق العلاقة في صورتها العضوية المترابطة والمتماسكة والمتينة كشكل ومحتوى ، واصبحت العائلة رمزا لواقع اجتماعي ، ولحياة شاهدها ، وعاشها بتفاصيلها ، وهكذا صور مختلف الموضوعات المرتبطة بالعائلة والارض والمستوحاة من الحياة بكل ما تحمله كلمة حياة من معنى ، وبذلك عمل على الاحاطة بالاحزان والآلام ، بالصراع ، والتوحد ، بالمحبة ، والعشق ، والفرح ، بالولادة ، والخصب ، والعطاء، ومختلف الحالات الانسانية ، حتى ايام الجفاف وقلة المطر انعكست في صور مأساوية في معالجته الارض

العطشى ، والفلاح الذي بذل جهده وانتظر المطر ، ولقد حدثني بايجاز عن تلك المرحلة فقال : **[كنت في مرحلة فنية دعيت برحلة (حوران) ، حيث كنت اصور الفلاحين في منطقة « حوران » في فترات الامل بالنسبة لعلاقتهم مع الطبيعة ، ذلك ان حياتهم متعلقة بالارض ، وتوجت تلك المرحلة بلوحتين كبيرتين بعنوان (الفلاح والقدر) ـ من مجموعة متحف حلب ـ] .**

وجد نقاد تلك المرحلة في التعبيرية شكلا من اشكال (العنف) على حد تعبيرهم ، وهنا ما جاء في دليل معرض الفنون التشكيلية الذي نظمته لجنة الفنون التشكيلية في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب في سورية : [ثمة فئة من الفنانين في سورية لم تستطع الاصول الأكاديمية ولا التيارات الغربية المستوردة ، ان تحول دون محاولاتها للكشف عن عالم فني جديد خاص بذاته ، ومن هؤلاء الفنانين محمود حماد الذي يرى العنف في لوحاته ضروريا ، ليس في الموضوع دائما ، بل في الأسلوب والتقنية بشكل خاص ، ان تجربة « حماد » هي تجربة ناقد اجتماعي يبحث عن المشكلة في اعمق ابعادها ، لذلك كان الشكل في طريقة عرضه نتيجة لتوتره في معاناة الموضوع اياه] .

ومن جهتنا نقول : كان ذلك [الناقد] يريد أن يعبر عن كلمة (تعبيرية) ، بالعنف والتوتر ، ويبدو إن مصطلح (تعبيرية) لم يكن موجودا في مفردات النقد الفني في سورية في تلك المرحلة .

وهكذا كان « حماد » من أوائل الفنانين الذين مارسوا (التعبيرية) ووجد فيها متنفسا لانفعالاته ، وعواطفه ، واحاسيسه المتوهجة ، وفي تأكيده على (التعبيرية) كاتجاه فني (جديد في مرحلته) ، لم يتخذ أسلوبا محددا أو معالجة معينة ، بل استخدم كل ما يخدم تعبيريته من المبالغة في التعبير الى (التحوير) الذي اتخذ أشكالا متنوعة (عضوية) و(هندسية) و(مزيج عضوي وهندسي) الى الحركة التعبيرية المسرحية ، وصولا الى توظيف الالوان توظيفا تعبيريا، وبذلك يمكن أن نقول ان (حماد) في تلك المرحلة (الخمسينات) ومطلع (الستينات) ، كان رائدا من رواد التعبيرية في الحركة لفنية في سورية ، واستمر في هذا الاتجاه الى عام (١٩٦٣) م ، العام الذي شهد تحولا جذريا في تجربته ، وعلى مختلف الصعد ، من أسلوب التعبير الى العناصر المستخدمة الى المحتوى ، لكن لا الرؤية التي ظل حافظا لها رغم تنوع موضوعاته وعناصره ومضامينه ومواقفه ..

وحول هذا التحول : طرحنا عليه السؤال التالي : عام (١٩٦٣) م يعتبر بالنسبة لتجربتك الفنية بداية مرحلة جديدة ، مرحلة اتسمت باستخدام الكتابة العربية في اللوحة كعنصر تشكيلي وتعبيري ، ترى كيف تم الدخول في هذه المرحلة ؟

وكانت الاجابة : [قبل عام ١٩٦٣ م كنت في مرحلة فنية دعيت بمرحلة « حوران » ، وفي تلك الفترة بدأت أحاول الافادة من الحرف العربي ، وادخاله اللوحة ضمن التكوينات التصويرية (التشخيصية) ، ثم وجدت انه من الممكن الاستغناء عن الصورة المرئية والاكتفاء في تكوين اللوحة بالجمل والحروف ، وكانت هذه نقطة الانطلاق في التجربة اعتمادا على التركيب البنائي الذي يأتي نتيجة حركة اليد العفوية في كتابة حرف الضاد ـ مثلا ـ أو الكلمات التي تفتتح بها سور القرآن الكريم (ألف ، لام ، ميم) أو عبارات أخرى

(لا غالب الا الله) و (أبجد هوز) وكلها حروف وكلمات تميزت بها اللغة العربية ، ولم أحاول أن أجود الخط كما يفعل الخطاط ، وانما اعتمدت في بداية فكرة اللوحة على الحركة ، التي توحي بها كتابة الكلمة العربية ، وفي نفس الوقت كان صديقي المرحوم الفنان (أدهم اسمعيل) في القاهرة يقوم بنفس التجربة ، دون أن يكون هناك أي اتفاق بيننا ، كنا نتراسل ولا نتطرق لهذه التجارب باعتبار انها كانت في البداية ، وعندما اجتمعنا في دمشق شاهد كل واحد منا تجارب الآخر ، ووجدنا أن الفكرة قابلة لأن تكون مرتكزا لمحاولات فنية بعيدا عن تصوير المرئيات ، وأنه يمكن الاعتماد على الكتابة في تصوير كثير من الأفكار والأحاسيس ، وهكذا انطلقت في هذا البحث واكتشفت بعد ذلك أن هناك الكثير من الفنانين العرب في نفس الاتجاه (استخدام الكتابة في الفن) وتكونت فكرة ما يشبه الجمعية الفنية لمتابعة هذا البحث الذي يعتمد على عنصر اساسي في تراثنا ، والتعبير عنه بلغة معاصرة حديثة، واستخدامي للكتابة العربية ـ في هذه المرحلة ـ لا علاقة له بما تعنيه العبارة أو الكلمة ، لانني أريد من الكتابة ،الشكل التصويري والبناء التشكيلي لصورة الحرف والكلمة ويمكن تشبيه ذلك بما يأخذه الفنان من الواقع عندما يصور طبيعة صامتة ، فالذي يعنيه هنا هو الشكل ، هو (بناء التفاحة) و (استدارتها) و (علاقتها مع الأشكال المجاورة) ، لذلك وجدت في الكلمات التي تفتتح بها (السور) وهي من أقدم أشكال التجريد في اللغة (عنصرا) يمكن استخدامه بعيدا عن الدلالات الأدبية ، لكن انطلق من تقدير ومحبة لهذه اللغة التي جسدت وحدة الامة العربية] .

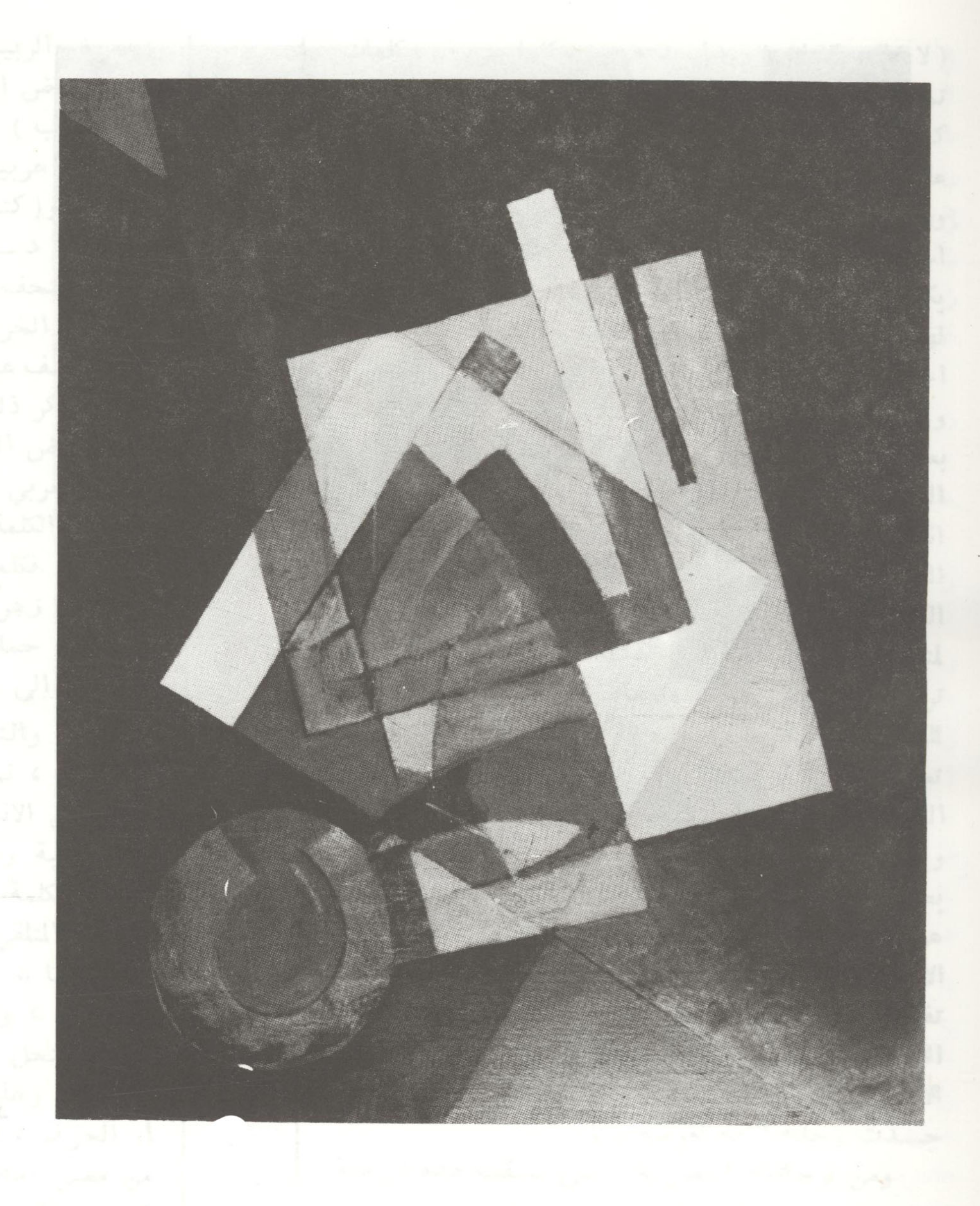
ومن لوحاته (التعبيرية) التي سبقت هذه المرحلة نذكر على سبيل المثال لا الحصر اللوحات التالية والتي انجزها في الخمسينات ومطلع الستينات : [(أم وطفل) و (صبي) و (بدوية) و (عائلة الحصاد) و (موكب الثكالى) و (فتاة من .. حوران) و (عطش الارض) و (المصيبة) و (أمومة) و (النازحون) و (فراق) و (الهربون) و (الرعية) و (أم وطفلها) و (أشخاص) و (الجمل) و (في السوق) و (الرعاة) و (العائلة) و (أم وابنة) و (الاستراحة في الصحراء) و (الفلاح والقدر) و (القدر والفلاح) و (بؤساء) و (الأختان) و (مشردون) و (عائلة فقيرة) .. الخ] . ترى ماذا عن لوحاته في المرحلة التالية .. مرحلة استخدام الخط العربي كعنصر جمالي تشكيلي وتعبيري ؟ اذا عدنا الى المعارض الجماعية التي ساهم بها ومعارضه الفردية نجد التحول باتجاه (اللاموضوع) ، وحتى نكون أكثر وضوحا نشير الى اللوحات التالية : (دمشق) و (لقد ضاع شعري) و (تحية الى أدهم) و (حروف عربية) (معرض الربيع عام ١٩٦٤) و (كتابة عربية) (١ و ٢ و ٣) ـ (معرض الربيع عام ١٩٦٥) ـ و (ألف لام ميم) و (لا غالب) (معرض الخريف عام ١٩٦٦) و (ألم) و (كتابة عربية) و (سلام) ـ (معرض الربيع عام ١٩٦٦) و (كتابة عربية ١ و ٢ و ٣ و ٤) أول عام ١٩٦٦ م ـ كتابة (د ـ ن) ـ (معرض التصوير الزيتي المعاصر بيروت متحف سرسق عام ١٩٦٦) ـ كتابة عربية ـ (معرض الخريف عام ١٩٦٧ م) وغيرها ، من اللوحات التي تكشف عن تحول في الموضوع باتجاه (اللاموضوع) وحين نذكر ذلك التحول نقول : كان (أدهم اسماعيل) يقوم ببعض التجارب الجمالية حول امكانية استخدام الخط العربي في اللوحة ، وعمل (أدهم) على تجسيد محتوى الكلمة في شكل قريب من الصورة الواقعية للمعنى ، فكلمة « عصفور » تتحول الى شكل عصفور وكذلك « زهرة » أو « سيفه » .. الخ . في حين كان (محمود حماد) يعمل على ادخال الكلمة الى اللوحة أو لنقل الى جانب الأشكال المرئية ، فيصور الارض والانسان والشجرة والمنزل الى جانب بعض الحروف والكلمات ، ثم أصبح يهتم كثيرا بالتبسيط والتحوير لتحقيق الانسجام الجمالي بين عناصر واقعية تشخيصية وعناصر تراثية تجريدية وكان المحتوى الأدبي للكلمة يشكل اشكالية كبيرة تحد من امكانية تواصل المتلقي مع جمالية شكل الحروف في اتصالها وانفصالها ، ليونتها وانسيابيتها ، أو هندسيتها ، وصرمتها ، وبعد عدة محاولات بدات تغيب الأشكال المرئية لتحل محلها الكتابة العربية في أشكال وصور جديدة ، وهذا يعني ان (حماد) لم يكن يصور الكلمة أو الحرف ، بل كان يصور بكل ما تحمله كلمة تصوير من معنى معاصر حديث ، كان يبني من جديد عالمه الخاص الذي تمتزج فيه جمالية حركة الحرف العربي بانفعالات وعواطف الفنان ، عالم هو مزيج من العقل والعاطفة ، من الانفعال والمحاكمة العقلانية الواعية ، عالم تحس بحروفه ولا تراها ، تحس بخلفيته الحروفية لا بأشكال الحروف وصورها المألوفة ، فهو يجرد الخط من معناه الأدبي كما يجرده من تعاليمه الصنعوية التجويدية ، ويتعامل معه كحركة ومساحة عضوية أو هندسية ، وقد يصل الى تجريد غنائي تارة ، وشاعري تارة أخرى ، وفي بعض الحالات نرى (التعبيرية) في التعامل مع الخط العربي ، تماما كما كان يمارس (التعبيرية) في استخدامه المرئيات والعناصر الواقعية التشخيصية ، وهكذا أصبحنا نرى عوالم حديثة على صلة بالجذور وعلى صلة بجماليات العصر ، ومارست الألوان حضورها المجالي والتعبيري ، ووظائفها الرمزية ، صرختها أحيانا ، ورقتها أحيانا أخرى ، فهي تنسجم أو تتنافر أو تتآلف وذلك بما يتلاءم مع



محمود حماد

المحتوى الذي يريد الوصول اليه ، وبالفعل جسد (حماد) عبر تجاربه الاخيرة الابعاد الاجتماعية والوطنية والقومية وعبر استخدامه الخط العربي ، كما في لوحاته (دمشق) و(قاسيون) و(حرب تشرين) .. الخ ، إلا أن البعد الجمالي ظل المدخل الرقيق لاستشفاف تلك الأبعاد والقديم التي لم يبتعد عنها ، والتي طرحها في صور واقعية وانطباعية وتعبيرية في مراحله الأولى ، وتابع التأكيد عليها في مرحلته الأخيرة التي استلهم فيها الخط العربي والتي امتدت من عام (١٩٦٣) ، وحتى آخر عمل أنجزه قبل رحيله ، وهذا ما أكده الناقد طارق الشريف الذي عاصر مختلف مراحله وذلك حين قال : (تارة نرى اللوحة انفعالية تعبيرية ، حين تتحرك الكلمة على السطح بقوة ، وبشكل مباشر ، ولهذا تسيطر العفوية على التعبير ، وفي تجارب أخرى

يتدخل العقل في التعبير لينظم اللوحة ، لتصبح متماسكة ، ويؤدي دورا أكبر من العاطفة ، وتتفاعل الكلمات مع ما حولها بدقة وتوازن ، وقد يرسم الكلمة على شكل حركي في فراغ تصويري ، ونكتشف ان هذا الحرف عبارة عن كتلة في هذا الفراغ الكوني ، ونحس أن الحرف يملك الأبعاد الثلاثة ، كما هو يملك البعدين أحيانا ، وعندها لا تتوازن اللوحة كسطح مشدود بل تتوازن لعلاقة بين فراغ وكتلة كما في (النحت) ، وقد نراها عبارة عن توازن بين بقع ضوئية ، وبقع لها درجة من عكس لضوء ، وتتباين كلما استطاعت عكس الضوء (أو كانت كتيمة) ، ولمزيد من التفصيل انظر الحياة التشكيلية ـ العدد التاسع عشر والعشرون ـ عام ١٩٨٥ م ـ وهذا ما أكده لنا « محمود حماد » حين قال في حوار لنا معه [أما اعتمادي في أعمالي على اتخاذ

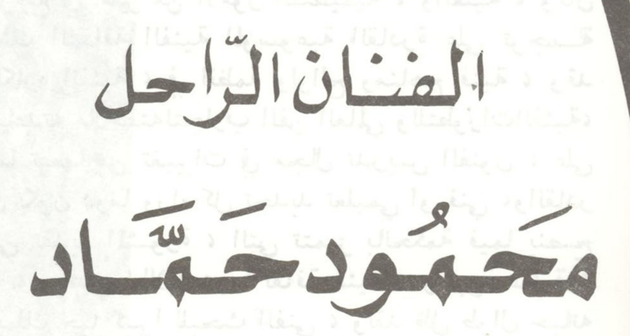


محمود حماد

الكتابة العربية منطلقا للصياغة الفنية .فذلك أمرطبيعي، وانا في الواقع لا أكتب وانما أدع حركة الكتابة تسير يدي بعفوية مطلقة ، والكتابة أكثر انواع الرسم عفوية وخصوصية ، بعد أن أصبحت جزءا لا يتجزأ من شخصية الانسان ، ولكن هذه العفوية تخضع عندي أثناء الانجاز لتأمل ومحاكمة ، لكي تصل الى علاقات هندسية واضحة ، الخلاصة انا أبدا بالعفوية وانهي العمل بعقلانية محسوبة] .

وربط « حماد » هاجسه الفني بالهم القومي ، وهو الذي قال حول مفهومه للفن القومي : [ما هو هذا الفن القومي] ؟ أهو مضمون العمل الفني ، والمعالجة المباشرة لمواضيع تتصل من قريب أو بعيد بالقومية ، بدون ان نضع في الاعتبار الاسلوب المتبع ، او الانتاج الذي تبنى (المضامين القومية) وعبر عنها بصيغ معينة ، اي لائم بين الشكل والمضمون ، نتيجة تجارب ، وابحاث طويلة ؟ أم ذلك الانتاج الموحي ، بعناصره الشكلية المتميزة (بعض النظر عن وجود المضمون الأدبي أو عدمه) عن ملامح فن خاص ، مع ما يستلزم ذلك من بحث جاد وعمل متواصل ، وتجمعات فنية مختلفة ، باعتقادنا ان الاهتمامات والتساؤلات ، وهذا القلق النابع عن لهفة الفنان ، وشعوره بمسؤوليته ، انما هي جميعا المحرض الأساسي لشحذ الخيال ، واستمرار البحث للوصول الى سمات واضحة لفن عربي اصيل ، وان الفن مهما كان شكله ومضمونه ، ان لم يكن فنا حقيقيا أصيلا فلن يعترف به التاريخ) .

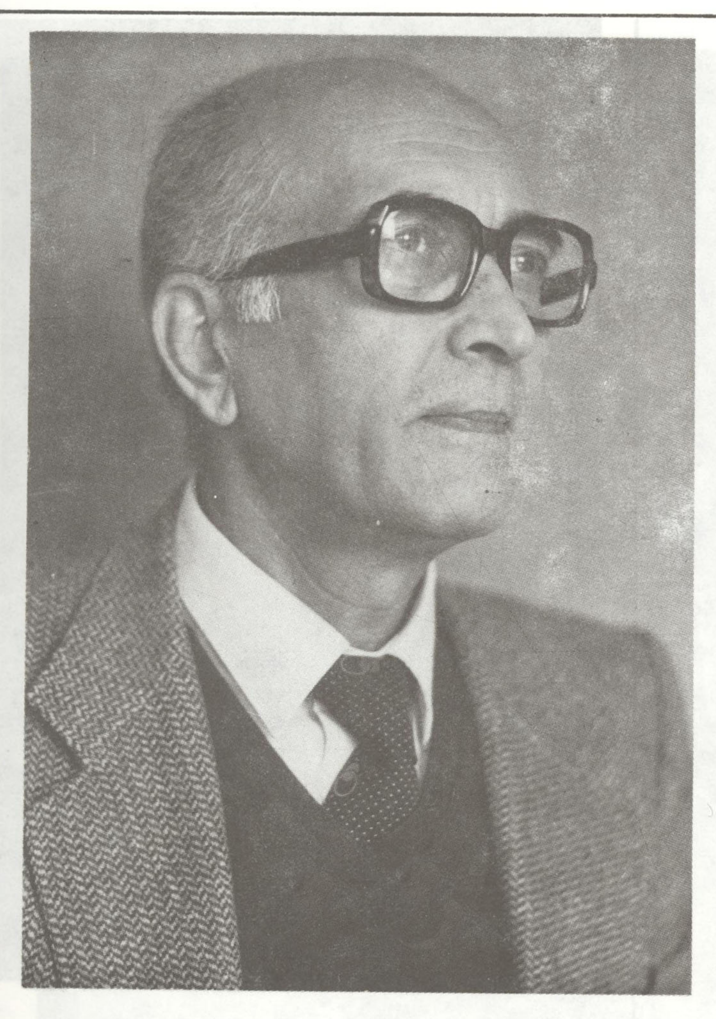
وبرحيل « حماد » فقدت الحركة لفنية في سورية رائدا اصيلا ، مجددا ، وواحدا من ابرز أصحاب الاتجاهات الحديثة .



الفنان الراحل محمود حماد

طارق الشريف

٢



لقد فجعت الحركة الفنية بوفاة الفنان الكبير (محمود حماد) ، وكانت لوفاته وقع الفاجعة الأليمة التي لحقت بالحركة الفنية في قطرنا ، نتيجة للشعور بالخسارة الفادحة التي حلت بهذه الحركة ، والتي أحس كل فنان تشكيلي بها ، لأننا فقدنا فنانا كبيرا ، وانسانا له مكانته في دنيا التشكيل العربي المعاصر ، وكانت خسارته لا تعوض ، لأننا نملك الفنانين التشكيليين الهامين ، والشخصيات الفنية البارزة ، التي تتمتع بقدراتها الفنية الكبيرة ، وحضورها الأصيل ... لكننا لا نملك فنانا مثله ، ولا شخصا مثل (محمود حماد) ، استطاع أن يجمع الصفات التي لا تجتمع في شخص آخر الا نادرا ، ولهذا سوف نحس بالفراغ الكبير الذي تركه ، كما أن التوازن الراهن للحركة الفنية قد تعرض لهزة عنيفة ولسوف يظل مهتزا .. بحثا عن البديل .

وهذا الرحيل المفاجىء والفاجع ، لواحد من أبرز فنانينا الطليعيين ، قد وضع الحركة الفنية في موقف تحتاج فيه الى اعادة التوازن ، لأن (محمود حماد) كان فنانا أصيلا ومن الفنانين المتميزين في مواقفهم وفنهم ، وكان فنانا من الفنانين الطليعيين المجددين ، الذين حملوا رسالة فنية ، ولأن هذا الرحيل كان من أجل الحركة الفنية ، ومن أجل أن تسير السير السليم ، ولقد حمل في نفسه ، ووجدانه ... كل متاعب هذه الحركة ومشكلاتها ، وسقط مدافعا عن القيم التي آمن بها ، وعن المبادىء الفنية والمواقف التي لا تنسى ... والتي عرفها كل من عرفه ، أو تتلمذ على يديه .

ولقد امتلك (محمود حماد) في شخصه ، ومواقفه ، وموقعه الذي احتله في تاريخ الفن التشكيلي المعاصر ، من الميزات ، ومن الحضور المؤثر ، ومن القدرة على أن يضع (الكلمة) في موضعها ، والتصرف في مكانه ، لهذا كان فنانا له ثقله ، ولكلمته دورها ، ولمواقفه المختلفة احترامها على كل الصعد .

لهذا لم نخسر فنانا كبيرا فقط ، بل خسرنا شخصية قيادية ، لعبت دورا هاما في تطوير الحركة الفنية ، وقدمت للحركة الكثير من الخدمات والتضحيات التي لا يمكن حصرها .

واذا أردنا التحدث عن شخصية (محمود حماد) فنحن أمام فنان كبير ، اجتمع فيه شيئان لا نراهما عند غيره ، فهو فنان طليعي أصيل في حركة الحداثة الفنية في قطرنا ، وممن حمل لواء التجديد ، وهو

ـ في نفس الوقت ـ من المؤهلين لقيادة الحركة الفنية وتنظيمها ، وقد أثبت قدرته على أن يجمع بين الفن.. وحسن الادارة والتنظيم ، وفي كل المراحل التي استلم فيها مسؤوليات ادارية ، أو قيادية ، وظل حتى وفاته المرجع في كثير من الأمور التنظيمية ، والفنية ، وكان يملك الثقافة الفنية الموسوعية القادرة على ترجمة أفكاره الفنية ، في أنظمة ولوائح ومناهج فنية ، وقد ساعدته ملاحقته لتجارب الفن العالمي وللتطورات الفنية ، وما تبعها من تغييرات في مجال تدريس الفنون ، على أن يكون دوما وراء كل تجديد تعليمي أو فني ، والقادر على تقديم المشورة ، التي تتميز بالحكمة فيما ينصح به ، ويعطي لطلابه دوما ثقافة فنية ، وخبرة عملية ويملك حبا كبيرا للبحث الفني ، ولقد ظل طوال حياته يجرب ويبحث عما هو جديد ، ويكتشف الشيء المبتكر ، ويعتمد على التجربة التي أوصلته الى اكتشاف علمي ... يسعى الى تطبيقه في تجاربه ولوحاته المختلفة .

وهذه المشاغل والبحوث المختلفة جعلته من أكثر الفنانين انتاجا ومن أكثرهم رغبة في تنويع المواد ، والأجناس التشكيلية ، والتي طبعت شخصيته بطابع خاص .

وإذا تحدثنا عن (محمود حماد) الفنان ، وما قدمه للحركة الفنية ، وعن العلاقة بين تجاربه وفنه ، نستطيع أن نقول بأن كان يحاكم الامور بالعقل ، ويعتمد على البحوث المختلفة ، والتجارب والخبرات والثقافة ، وكذلك هي لوحاته تترجم نفسه ، فالعلاقات اللونية والشكلية تتوازن ، والقيم الفنية الاصلية يتوصل إليها من خلال البحث والتجربة ، وهذه القيم تجمع بين الحداثة والتراث ، والعقل والانفعال ، واللغة الفنية تستقيم بالتجربة ، وعن طريق ربطها بما هو معاصر وعالمي ، وتستمد مقوماتها من العناصر المحلية في الكتابة العربية .

ولا نرى فنانا ، قادرا مثله على تقديم هذا النظام للوحة من العلاقات المبتكرة والمتآلفة ، التي تغذيها روح البحث والتجربة ، والبحث عن [الفن الآبد] ، الذي هو في [نظام فني يصحح الانفعال ... وعقل يضبط العاطفة ، وقيم فنية مبتكرة لها محليتها وحداثتها ، ولها جذورها في واقعنا ، وتترجم ما هو خاص] . لكن كيف توصل الى هذه النتيجة ، ولهذه اللغة الحديثة والاصيلة في آن واحد ، وكيف اكتشف نفسه ، وقدم هذه الرؤية الخاصة للفن التشكيلي العربي المعاصر ؟

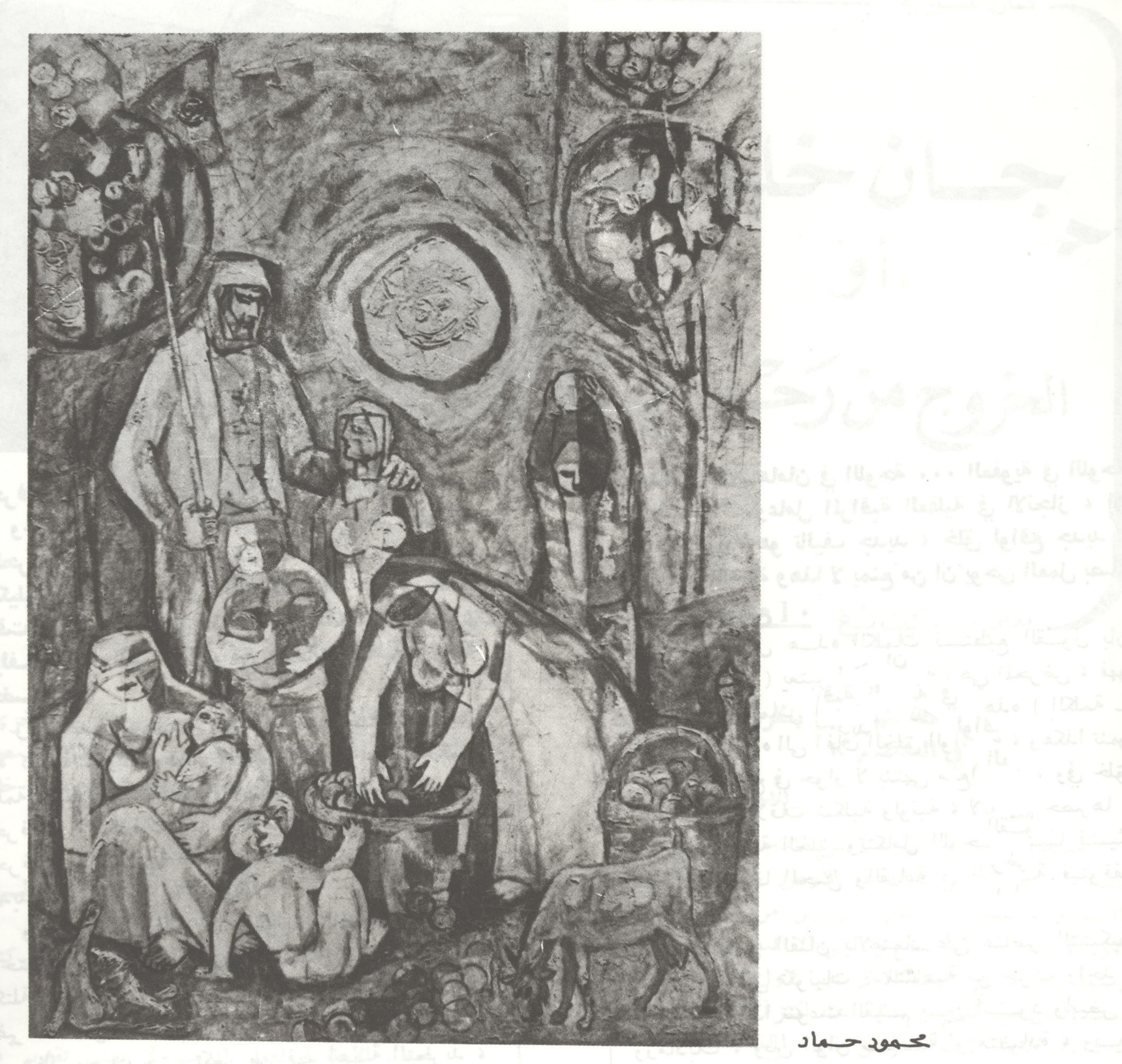
إن من الواضح أن (محمود حماد) كان فنانا انطباعيا في البداية ، كأكثر رواد الفن التشكيلي ، في قطرنا ، وقد بذل الجهود الكثيرة في المراحل الاولى



محمود حمّاد

محمود حمّاد





محمود حماد

من تجربته من أجل ترسيخ المفاهيم الفنية ، التقليدية أو الانطباعية ، وكانت المشكلة الاساسية للرواد ... ترويض الناس على فهم الفن ودوره في الحياة ، ولقد عملوا في وسط معاد لهم ، قلة من الفنانين تعمل ، ولا ترى إلا القليل من المهتمين ، لهذا كانت الصعوبات كبيرة ، ومشكلة الفنان تنحصر في أن يجد من يفهمه .

وكانت فترة الدراسة في (روما) غنية ، لأنها فتحت آفاقا جديدة أمامه ، لم تكن متاحة في بلده ، تعرف من خلالها على الفن العالمي ، وعلى الاساليب الفنية التقليدية والحديثة ، واكتشف ان اهمية اللوحة تكمن في الصياغة الفنية السليمة ، مهما كان الموضوع المعالج .

وتأثر بالموضوعات المحلية بعد عودته ، ولكنه أضاف اليها المعالجة الحديثة ، التأليف الفني الخاص للوحة ، لتكون معبرة عن الموضوع ، وتملك المقومات البنائية الضرورية ، وابتعد عن محاكاة الواقع ، أو تمثيله كما هو ، بل أصبح يقدمه باضافات شخصية تعطى الواقع التناسق والبناء الهندسي أحيانا .

وكانت النقلة النوعية في تجربة (محمود حماد) حين بدأ يلتم بالكتابة العربية وبالحرف ، ويسعى ليقدم لوحة حديثة على أساسها .

ولقد خاض التجربة ، التي كانت شاقة ، إذ كيف يقدم لوحة حديثة عن طريق أحرف لها مدلولاتها الناس ، وكيف يعالجها بروح حديثة ، تنزع عن



محمود حماد

الاحرف دلالتها المألوفة وتقدمها في مفهوم جديد ؟

وحتى يتسنى لـه تحقيق هدفه درس مقومات (الحرف) ، والكتابة ، وما يملكه الحرف من قيم تشكيلية وتجريدية ، وكذلك الكلمات ، وفي نفس الوقت ، بدأ يبحث في التجريد المعاصر ومقوماته ، ويؤلف لوحته التي تتألف من علاقات شكلية ولونية محضة .

رسم عدة حروف في البداية ، وعالجها ، ثم رسم عدة كلمات ، وعالج تكوين اللوحة من حيث علاقة الكلمة والحرف بالخلفية ، وتناغم الحركة التي يملكها الحرف ، والعلاقات اللونية بين الاشكال ، وكتلة الحرف ، والتي ساعدته على خلق مفاهيم تصوير جديدة .

وكذلك درس العلاقات اللونية المجردة ، أحاط لوحته باطار لوني ، وحرك الاشكال ليدرس علاقة الكتلة مع الفراغ ، وحركة الاشكال ، والتداخل بينها ، وغير ذلك من المفاهيم التجريدية الخالصة .

وظل يجرب حتى تكمن من فهم أهمية التجريد ، وأهمية الكتابة العربية ، وجمع في لوحته بين التجربتين في رؤية جديدة خاصة .

وحتى يتسنى لنا دراسة تجربة (محمود حماد) ، وعلاقتها بالكتابة العربية والفن المعاصر لا بد لنا من أن نتوقف عند كلمة هامة له يشرح فيها مقومات تجربته .

يقول (محمود حماد) :

ـ [تبدأ اللوحة بيضاء في أكثر الاحيان ، حركة اليد تملأ الفراغ ، دون سابق تهيئة ، بالاعتماد على الحس وحده ، وعلى مراقبة التوازن بين الاشكال والخطوط ، ثم اتركها لاعود اليها ، بعين مرتاحة ، وذهن ناقد ، لأوازن وأوجد الانسجام بين مختلف الاجزاء ، وكثيرا ما يمحى ما بدأت به لتظهر الاشكال الجديدة ، واترك للحس مهمة التوقف عن العمل ، وهناك عاملان هامان في اللوحة ... العفوية في اللوحة ـ البداية ـ وعامل المراقبة العقلية في الانجاز ، إن تاليف اللوحة هو تاليف جديد ، خلق لواقع جديد ، هو واقع اللوحة وهذا لا يمنع من أن يوحي العمل بصلة قربى مع الواقع] .

ومن تحليل هذه الكلمات نستطيع القول بأن (محمود حماد) يعتبر أن (الكلمة) هي المحرض ، فهو يكتبها على القماش الابيض عفويا ، وهذه (الكلمة ـ المحرض) تقوده الى آفاق الخلق الواسعة ، وهكذا تنمو اللوحة وتتدرج في حوار لا ينتهي مع الفنان ، وفي خلق تكوينيات ، وعلاقات شكلية ولونية ، لا يمكن حصرها ، بل توجد لحظة الخلق وتتكامل اللوحة شيئا فشيئا حتى يحددها الحس والقناعة في النهاية فيتوقف العمل .

ويستطيع الفنان بالاعتماد على عناصر التشكيل الفني أن يخلق تكوينات لا متناهية من حرف واحد ، أو كلمة ، إذا تنوعت القيم بين أسود وأبيض ورماديات ، وبين الوان متناسقة أو متضادة ، وبين حرارة اللون وبرودته ، وبين ملمس السطح المتنوعة ، وكذلك تعطي اللوحة أبعادا جديدة ، إذا درست على أساس اللون الذي يتدرج من مساحة لأخرى ، والكتلة التي تنظم علاقات مختلفة مع الفراغ .

وهكذا توصل (محمود حماد) من خلال هذا المنهج التحليل للوحة ، والتجريد ، والكتابة ، الى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل ما يريده ، وجعل (الكلمة) هي الاساس والمنطلق ، وهذه الكلمة فتحي آفاقا لا محدودة .. وكما كانت الكلمة هي الاساس عند العرب في مراحل حياتهم المختلفة ، منها تنطلق كل الافكار ، ومنها تنبع كل الإبداعات ... هي كذلك عند (محمود حماد) ... وهكذا أعاد للكلمة دورها في اللوحة ، وجددها على أسس حديثة .

فنان عربي

جان خليفة
أو
الخروج من رحم اللاشكل


جان خليفة - صورة شخصية

بقلم: سمير الصايغ

« قلة هم الذين ينظرون الى اللوحة في الحاضر »

اندريه ماسون

هناك نوعان من الطرائد : نوع كدجاج لارض ينجو لانه يستطيع أن يتخفى في الأرض ، ونوع آخر كالنسور ، ينجو لانه يطير أعلى من مرمى البنادق . الاول لا يرصده الا السمع والثاني الا البصر . ولكن ثمة رسماً وتلويناً في بحث الاذن عن الاول وموسيقى في بحث العين عن الثاني . فالاختفاء لكثرة الاشارات مثل الاختفاء لقلتها كلاهما يفترض تغير « اللغة » .

وجان خليفة ، الذي ، منذ زيتيبته الاولى على الأقل ، لم يكف عن رسم ذاته ، والتذكير قولا وفعلا ، بأنه هو المرجع الوحيد لفهم فنه ، كان بعيداً كل البعد عن تبني لغة تشكيلية جاهزة ، ولو صاغها بنفسه ، هو المرجع الوحيد طبعا ، ولكن قوله في هذا الصدد لاحد الصحافيين إني (أصور عقلاني) يعبر عن مدى اختفاء هذه المرجعية ، هو لم يستعمل صيغة الجمع لعامية لكلمة العقل على سبيل المصادقة ، فهي تعني المزاج وتقلب الافكار والاهواء ، لا العقل والذات العاقلة . هو المرجع الوحيد لفهم فنه ، تعني اذا أن المرجع يختفي . اختفاء شقع واختفاء انقشاع هما في الحقيقة حضوره في آن وحدته لا ترد الى طقم اشارات . وحدة رسم خارج وحدة المرسوم .

وهكذا لا يعود تغير اللغة يعني وجود لغة اخرى . هكذا يردنا ما نراه الى فعل الرسم . واذا كان هذا الفن لم يمت بموت صاحبه ، فهذا يعني ان جان خليفة لا يزال يرسم .

النور كفعل
« النور هو المشرق المرئي »

الشيخ محمد كريم خان كرمائي كتاب الياقوتة الحمراء

اعطاء الأولوية لفعل الرسم لا يعني تقديم فعل الابداع الآني على نتاجه الفني(١) ، بل رجوع النتاج دائما الى الفعل الذي ابدعه بحيث يكون هذا الفعل هو النور الذي يجعل الاثر الفني مرئيا . هذه هي حداثية الرؤية التي يطمح ليها خليفة : **ما يستحق الرسم ليس الحياة بل الخلق ، ليس الموت بل القتل** . ولكن الا يتعارض ذلك ذلك مع التكحيل(٢) الشديد الذي أحاط دائما باشكال خليفة التشخيصية ؟ اليس الرسم الخطي كما قال دوغا هو راحة بال فن التصوير ؟ وهذه القدرة على حصر الشكل بخط واحد ، اليست من خصائص فن أقل قلقا وارتجالا واكثر عقلانية وهدوءا وثقة ببراعته ؟ .

هذا التناقض عرفه ، قبل جان خليفة ، اسلافه

التعبيريون الالمان الذين كانت اشكالهم مكحلة بشدة ، مع أن ما يفترض ان يجمع بينهم هو انهم « يستردون بطريقة مباشرة واصيلة الدافع الذي كان يوجب عليهم أن يبدعوا » (كيرشنر) . لكن التكحيل البارز الذي حافظ عليه خليفة ، والوحشيون ثم التعبيريون قبله، لا يعبر عن أي راحة بال : **انه اشبه بالخط الذي يرسم بالطبشورة حول جثة القتيل بعد جريمة او حادث سير .** وسواء اكان اصله تأثير الفزيلوغرافيا (٣) الالمانية العائدة الى القرن الخامس عشر ام الجو المشحون الذي شهدته اوروبا في فترة مابين الحربين العالميتين ، فان حصره « اللا ـ طبيعي » للاشكال ، مع الوان او طريقة تلوين فجة ولا ـ طبيعية ايضا . كلها عناصر تعكس لنا ، من الناحية التشكيلية ، اهتماما واحدا جديرا بأن يؤثر في فنان مثل (جان خليفة) كانت التعبيرية ارثا طبيعيا له دون ان يحتاج، لذلك ، الى ان يعيش اجواء المانية ما بين الحربين الكبريين . وهذا الاهتمام هو المحافظة على العفوية والتعبيرية الخاصة للخط الذي يحصر ، مع ذلك ، اشكالا تشخيصية . فالتعبيرية الغاء للوصف لا لجوء الى جمال الوصف بغض النظر عن جمال الموصوف أو بشاعته (ولو كان هذا الموصوف « تعبيرا ») . والمفارقة هي ان لوحاته التشخيصية تبدو اكثر حياة و « اكثر شبها » ، بقدر ما تبتعد عن نقل الواقع ومحاكاته .

وداخل الخط العريض نسبيا ، الذي غالبا ما يكحل الاشكال أي يحصرها ، أي يجمدها ، أي يقتلها، يتلون الجسم بخطوط عصبية مائلة أو حلزونية اعصارية ، فلا تكتمل تكاوينه برغم الخطوط التي تلح بالمجاجة عليها ، ولا يكتمل تلوينه بل يبدو كأنه سيظل « يأخذ شكلا » ، ويأخذ لونا ، ويأخذ ... حياة . واين الاضطراب امام الموت من الاضطراب امام انتعاش جثة ؟

ولكن هذا الشكل الذي يموت ويحيا امامنا ،هذا الشبح الذي « يطلب » أن يرى دائما كما للمرة الاولى، كأن على العين ان ترسمه . أولا ، ليس مجرد شكل محايد . انه كذلك امرأة ، وعارية غالبا . لذلك تختلط « دلالاته » التشكيلية وتتشابك بدلالات أخرى طاغية يصعب التخلص منها (٤) . وطموح خليفة الى ايجاد طريقة خاصة به لـ « التعبير الصافي »وضعه وجها لوجه امام اللاشكل . بدأت مغامرة جان خليفة الحقيقية والفريدة حين لاحت اللاشكلانية في نهاية الطريق .

الاشارة ـ كون

« الاسطورة ، كتبعية ثابتة ، هي غياب لا يطاق تكون ردة الفعل عليه بالحركة »

جوليو كارلو آرغان

« تهنج » فعل عربي قديم ممات ، يقال في الجنين (الحيواني) اذا تحرك في بطن أمه ، وظهرت منه دلائل حياة . من هذا الفعل اشتقت ، على ما يبدو ، عبارة « بلا هنج » أو « بلا هنك » (٥) العامية التي تعني بلا شكل مقوم . كأن ما لا يظهر شكله الى درجة ان يقال فيه انه بلا هنك لا يبدي دلائل حياة ولو جنينية . وجان خليفة كان يكره كل شيء « بلا هنك» فيسمي الالوان المزوجة الوانا خبيثة (٦) ، ويزعجه ان يعود الى لوحة ليتمسسها كما ينزعج « من كل ماهو مائع وممحو » (٧) . فكيف تخرج لوحته حية من رحم اللاشكل ؟

لم يعتنق خليفة اللاشكلانية ، بمفهومها الظرفي كردة فعل على التجريد الهندسي ، بل كانت له لوحات ومجسمات هندسية التكوين . انما انتقاله ، ليس قبل تردد طويل (٨) الى الفن اللاتشخيصي ، جعله يلتقي اللاشكلانية في طرحه للعلاقة بالشكل كعلاقة بالدلالة(٩) . وهكذا فابتعاده عن تعبيرية الموضوع والتبعية له للوصول الى تعبير صاف ، لا يحل مسألة الدلالة في فن الرسم الا بقدر ما يحولها من مسألة رديفة وتابعة متروكة للكتابات النقدية والتأويلية الى مسألة تشكيلية اساسية .

حين قرر جان خليفة ، في بداية الستينات ، ان يبدأ تجربته اللاتشخيصية ، كانت تلك أول مرةيخرج فيها فنان لبناني على الانتقائية التوفيقية السائدة التي يسند اليها فنانونا ظهرهم ، كما يحدث في كل حركة فنية خارج « تاريخ الفن » . وسواء اكانت المشكلة التي يطرحها خليفة خارج التوفيقية حقا أم لا ، فقد ظهر ان فن الرسم بالذات مورط في هذه التجربة . والا فما معنى العداء الخفي أو المعلن الذي ووجه به ، دون غيره من « المجردين » ، وكأنماالتجريد بدعة منه(١٠)

★ ★ ★

ولكن يجب أن نتمهل قليلا : الا ينم هذا التقشف الزائد في بداية تجربة خليفة اللاتشخيصية عن اصراره على ان يكون من الفنان وحده كل ما يعطيه الفنان ؟ وبهذا المعنى كيف لا ينظر الى تجريده كبدعة ولو كونه تجريدا ليس بدعة ؟

الواقع انه لم يفعل شيئا ليمنع انصدام الناس وخصوصا المعجبين الباحثين عن عمق انساني لتجربته: التفسير الوحيد الذي كان يعطيه عن علاقته بفنه هو انه يرسم ليتسلى . واذا استثنينا التحليل الذي يبدو أن جوزف طراب ، ولكن بعد موت الفنان ، اظهر فيه ، من دون ان يسمي التسلية ، عمقا انسانيا ، ومن ثم اقرب الى علم النفس التحليلي منه الى النقد الفني ، للحالة القصوى التي شكلها فن خليفة اللاتشخيصي(١١) ، على الاقل بالنسبة الى مسار الحركة التشكيلية اللبنانية أو العربية ، فان معنى التحدي ظل طاغيا على فهم هذه « التسلية » ، وان يكن كل ما يجوز ان تحمله من معاني التحدي هو لفتها الى ضرورة تناسي القوالب التفسيرية المريحة الجاهزة ، ومحاولة « النظر في الحاضر » الى اللعبة التي تجري في اللوحة حين تكون حياة الفنان هي ما يلعبه فيها : « انا اتسلى حين ارسم ، اتريدين مني ان اخبرك بجميع مراحل درب الصليب ؟ »(١٢)

في هذا الصدد ، لا يمكن الا ان نتذكر قول نوفاليس : « متى يتكلم احد ما لمجرد ان يتكلم ، فانه عندئذ فقط يقول اصدق ما يمكن ان يقوله واكثره ابتكارا »(١٣) .

تسلية جان خليفة هي ، مهما بدا ذلك مفارقا ، هذا التقشف الاقصى الذي التزمه الفنان ، لان التسلية ترك ، تاركا الرسم يحصل وفق اللذة بلا غرض التي جعلها (كانت) قوام الحكم الجمالي ، بحيث تصبح اللوحة التي لا ترسم شيئا ، ولا يرسمها احد ، هي التمثال الاعلى المنشود لفن مرجعه الوحيد هو ما يوصل اليه انتفاء المرجع من فرادة لا ذاتية تطفى بانسحابها امام « الرسم لمجرد الرسم » بوصفه التعدية الوحيدة المقبولة لفعل لا يجد داعيه في موضوعه ، بل في هذه **النظرة الى الاصل** التي تميز كل علاقة بالصورة ، حتى ولو لم تكن تشخيصية بل ، في هذه الحال ، صورة التصوير لا المصور ، مأخوذة ، عالقة ، في جاذبية العودة الى اصل معلق لا يعطينا شيئا وراء هذه العودة – الانقطاع . ذلك أن جان خليفة اراد لاشكاله ان تحمل اقل قدر ممكن من الدلالة التشخيصية ، دون ان يكون رجوعها ، بلا طريق ، الى ذاتها ، ظلاما غفليا anonyme . تكونها لا ينتهي في نظرة محكومة بعودة ما ترى الى ينبوعه الخفي وعودتها هي الى ينبوع ليس اصلا لما يتكرر بقدر ماهو اصل لكونه يتكرر . الاصل – النجار (من النجر اي القطع) هو في الوقت ذاته اصل – مدار . والاشكال بذلك مضاءة في تكونها ، في تشكلها .

ان يتسأصل الشكل ، ان يقطع من اي موضوع ، لا عن اي موضوع ، عن الموضوع المفضل للفنان ، اي عري المرأة(١٤) ، ان يكون « قائما » وحده ، في التسلية – درب الصليب . اي وصف للاستمناء هذا !

★ ★ ★

كلا ! ما كان في اعمال فناننا ، ولا يزال ، يحمل طعم الفضيحة ، كما كان المسيح فاضحا ، ولان كل شيء في الفن يبدأ بدحرجة تاج ، ليس اعتماده كليا على القوة الانتعاظية القذفية للاكشن باينتنغ ، فهي ايضا تاج تدحرجه سخرية جان خليفة من اعلى جلجلته . انما الفاضح في هذه النشوة الدامية هو أن الالوان لا تسبق فقط الشكل الذي يحصرها ، مناقضة بذلك عاداتنا التي لا تزال ترسخها طريقة تعليم فن التصوير انطلاقا من الرسم الى التلوين ، بل تسبق كذلك مكانها ، حيزها ، فتبدو الارض مسحوبة من تحتها . ولكن بماذا تجعلنا هذه الملاحظة نتقدم ؟ اليس ضربا من تحصيل الحاصل قولنا ان الفاضح هو ما ليس في محله ، وان هذا ما كان يظهر لوحات جان خليفة ، في كثير من الاحيان ، وقحة ؟

الاشارة (الشكل – لون) تبقى خارج كل تحييز ، أو ، لا فرق ، داخل كل تحييز . حيزها العلاقة بينها وبين اشارات اخرى لا حيز لها الا هذه العلاقة التي يهدمها كل بحث عن حيز واحد . لكي نفهم طعم الفضيحة الذي يبقي اعمال جان خليفة حية ومعاصرة ، يجب ان نسائل هذه **المكانية المحفوظة في انتفاء المكان**.

تحليلان اساسيان من الفنان يضيئان لنا الطريق : الاول استعماله لفظة « كون » Univers وهكذا ايضا بين مزدوجين ، عنوانا لمعرضه اللاتشخيصي الثاني (الاول في لبنان)(١٥) . وقد اكد استمرارية هذه التسمية في مقابلة متأخرة(١٦) يتحدث فيها عن « نتيجة تصويرية » يسميها « كونا » . والثاني قوله الذي يعرفه كل مطلع لكثرة ما استشهد به : «اللوحة شكل – الوان يمتد فيه المدى »(٢٢) .

ما هذا المدى الذي لا ينفتح للاشياء فتظهر فيه ، بل ينفتح فيها أي بعدها ومنها لغيرها (لان الاشياء في غير مكانها تكون مكان غيرها) زحولا بلا ملاذ وتنحيا بلا ناحية بعد شروق بلا مشرق ؟ اشياء اللوحة هي اشاراتها التي لا يحصرها مدلول سابق (لا كمنطلق ولا كغاية) ولا مكان سابق (حتى مسطح اللوحة كفضاء محايد) بل تنفتح لعلاقات جذب ونبذ تعطي اللوحة حياة وحركة في ما يكملها فيجمدها . الاشارة المرسومة لذاتها (لانها بلا مرجع موضوعي) هي هذا الاكتفاء المفتوح الذي جعل الزحول طريقة وحيدة لوجود المكان ، واللوحة ، التي كيف تنتهي اذا لم تصل الى « النتيجة كون » ؟ ، لا تكتمل الا حين يكون

كل شيء داخلها .

هناك تصور لكون مفتوح وراء هذه المكانية بلا مكان : تتراكب الاشكال كأنها تتزاحم، وتتجاوز الالوان متناغمة (« يجر » بعضها بعضا) او متنافرة (يستبعد بعضها بعضا ف « يؤجله »)، وكأنها تتابع، فيتحول البعد المكاني في اللوحة الى بعد زماني، وتظهر الاشياء كأنها تحدث .

الكون مفتوح، ولكن على أي خارج ؟ لا على خارج . كل شيء داخله . البعد الزمني هو الذي يجعله مفتوحا . الكون الذي لا يمكن تصور شكله الخارجي أي اطاره هو الاطار الوحيد لرؤية الاشياء . الكون الذي لا يمكن تمثيله في اللوحة هو « الكون » (بين مزدوجين) أي الاشارة - كون . مكان كل اشارة هو اشارة تنفي المكان لان مدلولها هو المكان المطلق : حيث تكون الرغبة في الكل يعقر اللاشيء .

★ ★ ★

قبل المرحلة اللاتشخيصية الاولى عرض جان خليفة زيتية تمثل راس ثور[17] . في هذه اللوحة كما في سائر اللوحات التشخيصية، بدا جليا ان الفنان لا يهتم كثيرا بوصفية التشخيص . ولكن التبسيط البالغ لشكله الى حد المخاطرة بضياع معالمه، يتناقض مع حضوره القوي ثورا . وفي حلبة صراع الثيران، ومستعدا للنطح . بل قد لا نبالغ اذا قلنا ان ظهوره في هذه اللوحة اشبه بنطحة منه . لم يرسم الفنان السهام المشكوكة في غاربه بل ظلالا، خلف الراس، خصوصا الى يمين اللوحة، تشبه القرون قوية وظلامية وراءه، كما تكون رغبة النطح، وهي افتك بالثور من السهام لانها على خلاف هذه الاخيرة تطعن باتجاه الحياة : السلاح الذي اعطته اياه الحياة هو الصدع الذي لا يراب، لانه « وراءه »، والذي منه تهدر الحياة . وتبرز اشباح القرون مادة معتمة اقرب الى الرمادي الموحل الذي ينتج عن اختلاط الالوان . هذه الالوان التي تتكثف معتمة حول الراس تبدو كانها كانت امامه كجزء منه، وقد مطها الى درجة ان الاحمرار الشفاف الذي يضيئه بات اشبه بهلهلة زائدة للخليط الذي ينكمش الى الاطراف . جمرة الاختفاء هي المادة الوحيدة لهذه المواجهة التي تكاد تسبق الوجه .

نعم، لم يكن جان خليفة يرسم الا ذاته، حتى، وربما خصوصا، حين رسم راس الثور . هذا الثور الشهيد في لعبة الدم، المجانية ككل نهاية لا تأخذ العالم معها، يحدق الى الامام بعينيه الآدميتين، ومن ظلام غريزته العارمة، ينقض على القماشة الحمراء ويرسم اللوحة اللامنظورة عليها، بينما يتجه في « مكان آخر » (المكان الحقيقي ؟ مكان الرسم ؟) الى دمه المهدور، الى النزيف الذي يقوده بلا طريق .

عدم استكمال « وصف » الثور لم يحل دون ان يذكّر ظهوره بمشهد صراع الثيران، بل دعم الشحنة الدرامية للمشهد واعطاها قوة الاسطورة . وهذا ما يحاول جان خليفة الا يفقده اذا تخلى عن نقل للواقع سردية التشخيص، لا وصفيته، هي ما ترد بالحركة على غيابه أعمال الفنان اللاتشخيصية حين لا يستقر شيء في مكانه لان ما يبنى عليه كل شيء في اللوحة ليس موجودا بعد .

الحي والجامد

تحت هذا العنوان - الحي والجامد - سنحاول ان نقرأ أعمال المرحلة اللاتشخيصية الاولى من نتاج جان خليفة في ما يمكن ان تلقيه من ضوء، لانها البداية، على كامل نتاج الفنان . وهي مرحلة تنسحب على معرضين، اولهما في باريس، ربيع ١٩٦٣، ويضم زيتيات نادرة الوجود في المجموعات اللبنانية، وثانيهما في بيروت، خريف ١٩٦٤، ويضم مائيات (غواش) بقي منها عدد لا بأس به في مرسم الفنان والمجموعات اللبنانية .

في المعرضين المذكورين تتكرر صورة المربعات - الجامدة - التي ذكرت أحد نقاد معرضه الباريسي (اوغوستو فرانسا) بالسجاد الشرقي والفسيفساء والترصيع والارابيسك، تقابلها اشكال مرسومة بريشة مرنة، مرتجفة، مترددة، لكنها تلكع أحيانا، وطريقة تلوين تتناول حتى حدود المربعات في اللوحات الباريسية، فتبدو هذه الحدود مائعة، مصابة بسيل جارف مع انه لا يصيب غيرها او بنار لا تذيب ولا تفحم غيرها . وفي اللوحات البيروتية يضاف التقطير او « الشرشرة » الى أعلى والى أسفل، الى هذه الاشكال الحية التي تأخذ أحيانا صفة الرمز (بيضة الأصل)، أو تصبح أجمد من المربعات (التي تحولت الى ضربات ريشة هنا) حين تقترب من تمثيل ورق الاشجار (جنون الارابيسك) .

هذا التعارض بين المادة الحية والمادة الجامدة يقرب جان خليفة، خصوصا في مربعات المرحلة التي نتحدث عنها، ومجسماته الخشبية (من فضلات النجارين) التي كان المكعب ومتوازي المستطيلات أهم عناصرها، من فنان كان أصغر سنا وأكثر هندسية في عمله، هو الفرنسي جان - بيار رينو (مواليد ١٩٣٩) مع ان ما كان عند رينو ناتجا عن دراسة واعية وتأثر مقصود بالتربيع الشرقي (الذي اكتشفه في الاستعمال

التركي لمربعات السيراميك) وبحث متعمد في مجال العلاقة بين البناء الهندسي والعناصر الحية في الطبيعة (شجرة تزرع قربه أو ورقة تترك لتيبس عليه) ، ليس ، في أعمال خليفة ، الا التجلي اللاواعي للزمانية في التشكيل المكاني البحت الذي هو عمل الرسام والنحات . وعندي ان تجربة خليفة ، لانها غير واعية تقنيا ، أي غير مبرمجة ، تذهب أبعد من تجربة رينو الواعية . فالورقة المقطوعة عن نسغها ، والتي يصبح وقتها بذلك معدودا ، كما يعبر هذا الاخير ، منذ وضعها على المجسم الهندسي ، تعبر عن موقف فكري أو ثقافي سابق للعمل الفني ، والوعي الذي ابدع هذا العمل لا يكتشف الا ما وضعه فيه ، بينما المعرفة الفنية ، كما يقول ميشونيك(١٩) عن الكتابة ، ليست معرفة علم بل معرفة ممارسة ، وجان خليفة لا يعبر عن الزمنية من خلال العلاقة بين الحي والجامد بقدر ما يمارس ، اذا جاز القول ، هذا التعبير الابيض للزمنية في التشكيل المكاني ، حين يكون زمن الرسم الذي لا يظهر في اللوحة قد أعطى الزمنية لما لا يظهر .

★ ★ ★

لم يكن جان خليفة في هذه المرحلة كما في معظم تجاربه الاصيلة بعيدا عن ذلك التعبير عن « اللاشي ، وقد أصبح سؤالا » الذي اوصل ماليفيتش الى رسم لوحته « مربع أبيض على خلفية بيضاء » أو عن فكرة جان ــ بيار رينو « شحن المدى بالمدى » ، او المكان بالمكان التي عبر عنها خصوصا بألواحه البيضاء المعلقة على خلفية من المربعات البيضاء ، لكن ما تعد به هذه المرحلة هو ان الفنان لا يعبر عن شيء خارج اللوحة يمكن ان يرد الى فكرة سابقة ، وان التعبير الابيض للزمنية الذي تحدثنا عنه في المقطع السابق يتعارض مع وجود زوج الموضوع ــ الخلفية ، حتى لو كان هذا الزوج أبيض على أبيض . فالمربعات شبه الهندسية ليست خلفية للأشكال شبه العضوية لانها ببساطة قد تغطي هذه الاشكال او تظهر في لا ــ مكان أمامها . وعبر هذه الاشارات الهندسية والعضوية التي لا يمكن ان تكون مقصودة ، كما هي ، في الوقت ذاته ، معا ، ينفتح المدى للعين التي يجب لكن لا يمكن ان تكون في كل « وجهات النظر » الممكنة . وانشغال العين باللامرئي في تنقلها اللاهث هذا (انشغال معهود فيه ــ ولكن كيف ولماذا ؟ ــ كمهمة الى النظر) يجعل « سؤال اللاشيء » مطروحا على اللوحة كدينامية داخلية ، لا بوساطتها اي بعدها كموقف وجودي يمكن التعبير عنه بأي شكل آخر .

مربعات المعرض الباريسي تكون من لون واحد أحيانا . لكن الشبكة الممزقة التي ترسمها وتلك الحدود المذابة هنا وهناك ، قد تبدو ناتئة حول مساحات شفافة اللون ، لذلك يتساءل الناظر الى كل خط من هذه الخطوط بحثا عن موضوع : في أي ناحية من الخط يظهر الموضوع وفي أي ناحية تظهر الخلفية ؟ وهكذا تغزو حركة التراجع والتقدم شبكة المربعات التي لا تنحل الى سطح واحد .

أما مربعات المعرض البيروتي ــ التي ليس تربيعها صارما ، حتى انها قد تكون مستطيلة وأحيانا مقوسة(٢٠) ــ فتتفاوت مساحاتها وتتقسم وقد تتعدد الوانها أحيانا ، لكن ليس بقدر ما تتفاوت مساحات « مربعات بول كلي السحرية » وتتقسم وتتعدد الوانها ، وهي تبدو ــ بأقل عدد ممكن من المؤثرات ــ كأنها ترفع وتخفض بعضها بعضا في تأرجح لا ينتهي ، وقد لا يتجاوز عدد ألوانها الأربعة لكنها تبدو أكثر بكثير ، بل تتلألأ كألوان الكاليدوسكوب ، كأنها ليست هنا .

كيف لا تسقط هذه الجدران التي لم يترك فيها حجر على حجر ؟

★ ★ ★

أهمية هذه المرحلة هي انها ، على فقرها بالنسبة الى غيرها ، تضع أساس كل مرحلة لاحقة : ما حاول وسيظل ان يرسمه جان خليفة ــ أي حسب كلمة بول كلي الشهيرة والمحيرة ، ما حاول ان « يجعله مرئيا » ، مما يجعل اللامرئي (لا الذي لم ير بعد) هو الموضوع الوحيد اللائق بالفنون البصرية ــ هو ، طالما ظل ثابتا على تصوره للوحة ك « شكل ــ الوان يمتد فيه المدى » ، ذاك الامتداد الاشكالي لمدى اشارات لا تنتهي ، وهو بعدها ، عَوْدَتَها الى نفسها ؛ مدىً لا يظهر ، لكن وجوده يستمد قوته من هذا الاحتجاب في حركة تردد لا حل له بين اسبقيتي الاشارة ومكانها . مثل هذا الرسم يستبعد وجود أي بؤرة للوحة ، اما تلك الدائرة التي تظهر أحيانا في أعلى اللوحة فليست ، كما ذهب بعض النقاد ، شمسا ، ومع الذي نراه ليس فقط غير مضاء بها ، بل ان دور الشمس الذي يتبين لنا انها لا تمثله الا بالنسبة الى أفكارنا المسبقة ، لا يستبعد معاملتها بالمساواة مع أي اشارة اخرى في اللوحة . انها ضحكة تشكيلية تواجه من يبحث عن شمس اللوحة : الخط الذي ينحدر ، امتدادا لها ، في احدى لوحات المعرض البيروتي ، يقابله احمرار ناضح في المربعات وبينها ، ولكن خصوصا « وراء » الاشكال الزرقاء المتعرجة كظل لها ، يحو هذه « الشمس » مع أشعتها المستقلة عنها التي تفوقها مساحة واضاءة الى توابع للاشكال الزرقاء الآنفة الذكر ، أو على الاقل

الى أشكال موازنة لها ، اذا لم نشأ ان نقول انها « تتبعها كظلها » . هذا مع ان الدائرة في اللوحة التي نتحدث عنها حمراء كالشمس بينما تلوينها المظلم في بعض اللوحات الاخرى يجعل صفة الشمس ـ الظل (ضحكة الفنان) تنطبق حرفيا عليها

★ ★ ★

نعود الى الاشكال الزرقاء المتعرجة المذكورة أعلاه فنلاحظ انها مقسمة الى مربعات . الموضوع شبه ـ العضوي (الحي) الوحيد (الاحشاء ؟ ـ رحم اللاشكل ؟) هو في الوقت ذاته خلفية بالنسبة الى الشكل شبه ـ الهندسي (الجامد) الذي يقسمه . الاشكال الزرقاء المتعرجة اذا موضوع وخلفية معا بالنسبة الى شكل واحد : المربعات خارجها وداخلها.

في لوحة أخرى يتقطر ، وسط ما اطلقت عليه اتيل عدنان في مقدمة معرض ١٩٦٤ اسم « بيضة الاصل » ، لون أسود يمتد أيضا الى يمين « البيضة » الخضراء ، وتحت الشمس ـ الظل ، في واحد من أدق التناغمات النادرة التي تصل اليها لوحات هذا المعرض. الخطوط السوداء ، مع الخطوط البيضاء التي تشكل ظلها الزخرفي ، تبدو أكثر وأكثف داخل البيضة التي يمكن ان تعد في هذه الحال خلفية . لكن البيضة عدت موضوعا بالنسبة الى مساحة المربعات المتدافعة التي تشكل الخطوط السوداء أيضا جزءا منها . البيضة اذا موضوع بالنسبة الى هذا الامتداد للخطوط التي تنتمي هنا الى الخلفية بينما عددناها ، داخل البيضة ، موضوعا .

خصوصية هذه اللوحة هي ان الخطوط ذاتها يمكن ان تظهر كموضوع وخلفية في آن بالنسبة الى شكل واحد . ويمكن ملاحظة الامر ذاته بالنسبة الى اللون الازرق الذي يسيل شفافا أسفل البيضة حتى ان احد الاشكال شبه الهندسية قد يبدو حرفيا فوقه ... كما يحدث مع البيضة خصوصا في أعلاها . المعادلات تتعقد ، ولا شيء ، يأخذ مكانه ويهدأ نهائيا حتى المربعات التي سبق ان لاحظنا كيف لا تجد الاستقرار ...

هكذا تستقيم اللوحة (كما يستقيم الوزن في البيت الشعري ، ولكن كذلك كما تستقيم المرأة اي تحبل) ف « تتهنج » الاشارات المقطوعة عن كل مدلول خارجي ، يتخرك اللامرئي . لكن اللوحة تكون مدينة بذلك لما يتجاوزها . لذا يلاحظ ميل خليفة ، في هذه المرحلة ، وبعض ما يليها مباشرة (خصوصا معرض ١٩٦٥) ، الى أن يتجنب الزوايا (فيغلق الرحم) كما كان يتجنبها بولوك في مرحلة الحقل اللوني . بينما الحركة الفعلية للوحة ، في غياب كل مركز ، هي حسب قول ك. غرينبرغ(٢١) عن بولوك ، حركة انقضاض على الزوايا. سيظهر ذلك جليا في مرحلة متأخرة من أعمال خليفة (خصوصا مرحلة ١٩٧٧) حيث تكاد اللوحة لا تتألف الا من هـذه العناصر المنقضة ، حرفيا الآن ، على الزوايـا .

« عوداته » الى التشخيص

هل سنتوقف بما فيه الكفاية عند هذا التناقض بين وجود لوحات هندسية التجريد في نتاج الفنان ، تعود الى أوائل الخمسينات ، وتصريحه في أواخر الخمسينات أنه لم يبدأ بعد بما سماه المرحلة التجريدية ؟(٢٢) هل يجب أن نستنتج من ذلك أنه لم يرض عن تجريده الهندسي ؟ هنالك سببان أولهما في أسلوب خليفة وثانيهما في سلوكه يستبعدان هذه الفرضية . أما السبب الأسلوبي فهو أنّ هذه اللوحات الهندسية ، اذا قوبلت بأعمال أقطاب التجريد الهندسي الأوائل ، فهي أقرب ـ بغنائية الوانها وتأليفها وقلة صرامتها الهندسية ، وقوة تشديدها على حيوية الأداء ـ من أعمال كوبكا ، وخصوصا في ايقاعاته العمودية ، ومن ثم لا ضرورة لأن يستبعدها خليفة من نتاجه وهي لا تناقضية في شيء ، وأما السبب السلوكي فهو أنّ خليفة ، حسب قول عارفيه ، كان لا يتأخر ، حتى بعد عرض اللوحة ، عن تمزيقها أو « طرشها » ، اذا أحسّ بأنها لا تستحق البقاء في نتاجه الفني . وحين ندرس هذا الاتجاه في فنه سنرى أنه انتج في السبعينات أيضا لوحات ومجسمات هندسية .

فاذاً ، تأريخ خليفة لتجربته التجريدية ابتداءً من الستينات لا ينفي عن تجريده الهندسي قيمته الفنية ، لكن هناك ما يشبه الاعتقاد بأن هذا التجريد شكّل نهاية بحد ذاته ، وأنه بذلك يضيّق على الفنان الذي يقول إنه يرسم (كما الطير يغني) ، أي يترك لنفسه الحرية التي قد تذهب الى حد التناقض ، لقد كتب لنفسه الحرية التي قد تذهب الى حد التناقض ، على هامش أحد المقالات النقدية المحفوظة في أرشيفه الذي ابتدأ بتجميعه بنفسه (في انتصوير قد أعمل غير ما أقول) ثم (قولي في عملي) ، واذا أردنا أن نفهمه حرفيا ، أفلا يعني ذلك انّ عمله قد يكون غير عمله ؟! هناك نقيض واحد للتماسك الاصيل في التجربة الفنية ،

وهو التماسك المصطنع ، وهذا ما سنرى خليفة يهرب منه كلما وصل الى كمال مثالي لما يمكن أن يسمى أسلوبه ، فالتماسك الذي كان ينشده (خليفة) يجب أن يكون صادرا عن حريته ، التي أراد أيضا أن ينقلها كالعدوى الى تلاميذه ومعارفه ، فتظهر وحدة النتاج في « فعل » الفنان من دون الوقوع في الأسلوب .

لذلك بقي التشخيص ملاذاً ومحفزاً لخليفة كلما خشي الوقوع في النمطية . وما « عوداته » المتكررة الى التشخيص - التي سيكون علينا ان نتتبع اثرها في دراستنا لأعماله التشخيصية - لا الدليل على انه ، حين يقول « أكتب اشكالي بالواني »(٢٣) لن يتردد عن الهرب من انحطاط هذه الكتابة الى خط وحروفية ، ولو بدا للنقاد انه وصل بذلك الى قمة في نتاجه(٢٤) . فصفاء هذه البلورة القريبة من الحروفية قد يدعو بعض النقاد الى التعجب من تمسك خليفة بالعودة الى التشخيص الذي لم يعد في نظرهم يليق به وبالحرية التي وصل اليها في تجريده(٢٥) . بينما هذا الصفاء هو بالضبط ما كان يحاول أن يلقحه بعنصر التشخيص « المعكر » . فالصفاء عقم في نظره . واذا وصل في اعماله الى « ارياف داخلية هادئة » (موزيل) فهو لا يتاخر عن زعزعة هذا الهدوء لئلا يتحول الى سكون وركود .

ماذا يجب أن نفهم من خليفة حين يعلن في مقدمة معرضه في مودولار ، بيروت ، ١٩٧٣ ، انه وصل الى مستوى انصهار التشخيص والتجريد . هذا الاعلان الذي صفق له كثيرون(٢٦) ، لا معنى له ، او على الأقل لا معنى لقوله في هذه المرحلة بالذات ، اذا كان المقصود به مجرد تناغم التجريد والتشخيص في اللوحة الواحدة، فقد رسم الفنان منذ الخمسينات لوحات نصف تشخيصية ليس تجريدها وتشخيصها اقل تناغما فيما بينهما . اذا ماذا تغير الآن ؟

قد يكون الذي تغير هو ادراك خليفة لدور التشخيص ، بعد ان استبعده لمدة طويلة نسبيا ، في تحفيز تجربته اللاتشخيصية البحتة لا من الخارج ، كرياضة شخصية موازية ، بل من الداخل كبُعد آخر - هو بُعدُ المفقود - لاشارات لا شفاء من كونها « منقولة » . خارج عالمها حتى يكون الخارج عالمها .

هوامش :

(١) هذه الدعوه التي تبناها جورج ماثيو Georges Mathieu متاثرا بمدرسة نيويورك ، اوصلت الفن في الخمسينات الى ما سماه الاميركيون بالهابننغ happening (اي الحدث) وسبقتهم جماعة غوتاي Gutaï اليابانية في اوساكا ، اللوحة في نظر دعاة هذا الفن تعد ثانوية بالنسبة الى الاستعراض المسرحي لفعل رسمها .

يقابل ذلك انحراف اقدم ، يقدم مسالة المفاضلة بين الفن والحياة ، جعل بعض المنظرين ، لان الحياة بدهياً أهم من الفن يجيرون التحليل الفني الى المذهب الذي ينتمون اليه من مذهبيء العلوم الانسانية . ولكن هذا الانحراف اقل تاثيراً في فن جان خليفة لانه يتناول الممارسة النظرية .

(٢) فعل التكحيل يستعمل في لغة البنائين بمعنى سد ما بين الحجارة، المستعملة في البناء او في تلبيسه ، بمادة تمنع تسرب الماء . « هذه التكحيلة » ، اذ تحيط بالحجر ترسم حدوده كما يرسم الكحل حدود العين . لذلك استعملنا هذا الفعل بمعنى فعل cerner الفرنسي ، اي حصر الشكل برسم واضح يحده .

(٣) - xylographie ، طباعة برواشم (كليشيهات) خشبية .

(٤) كما ان اهمية الموضوع في نتاج جان خليفة تفرض علينا تجنب الحديث عنه في هذه الدراسة والعودة اليه في اطار دراسة خاصة ومفصلة .

(٥) معلوم أن لفظ الجيم المصرية يقربها من الكاف . وكما تلفظ كلمة جرعة في اللغة العامية ، وفي امكنة كثيرة خارج مصر بالجيم المصرية أو الكاف ، فمن السهل تصور الانتقال من الهنج الى الهنك .

(٦) في مقابلة مع مجلة ماغازين Magazine البيروتية في ١٩٧١/٥/٢٧ .

(٨) « انني لم ابدأ بعد بالمرحلة التجريدية ولن ابدأ الا بعد ان أكون قد تشبعت من المرحلة التصويرية (يقصد التشخيصية figuretive) التي يجب على كل فنان أن يمر بها ، غير انني على ما اشعر به ، سوف انتهي الى هذه المرحلة . وانا الآن في طريقي الى التجريد .. » (جريدة الجمهورية اليومية ، ١٩٥٩/٤/١٩) .

(٩) « ولكن يجب الا نخلط بين اللاشكلاني (informal) وما لا شكل له (formless) الفراغ وحده بلا شكل . التمييز

هو بين اشكال ذات دلالة ... واشكال لا دلالة لها . ولكن يظل السؤال مطروحاً : ذات دلالة لمن ؟ ») .

Herbert Read, A Concise History of Modern Painting, Thames and Hudson, London, 1974, P. 279.

(١٠) والحق انه ما كان اول من عرض لوحة لا تشخيصية في لبنان . وكان الرسم اللاتشخيصي في العالم قد وجه شرعيته ، حتى انه اطلقت صفة الكلاسيكية على بعض لوحات الاسلوب الاخير لجاكسون بولوك ، وعند عرضها (ر. تعليق غرينبرغ Clement Greenberg على معرض بولوك

في اواخر سنة ١٩٥١) . ثم لا يمكن تفسير الصدمة التي احدثها تجريده في الستينات بان هذا التجريد جاء بلا تمهيد . فقد كان للفنان لوحات نصف تشخيصية وحتى لوحات لا تشخيصية تماما على الاقل منذ اوائل الخمسينات (راجع :
(Edouard Lahhaud, l'Art Contemporain au Liban, Dar El-Machreq, Beyrouth, 1974, P 128

الذي حدث في الستينات هو أن فنانا لبنانيا استجرأ وخرج عن معرفة ، على التقاليد الانتقائية التي جعلت معظم الفنانين اللبنانيين اتباعا لا مكملين لمدارس فنية غربية يطبقون صيغها الناجمة ويتخذون تغير الموضوعات من معرض الى آخر أو من مرحلة الى اخرى ، كبديل لتطور التجربة الفنية

(١١) راجع L'Orient - Le - Jour, 25.12.1976.

(١٢) من حديث للفنان في جريدة الحياة البيروتية ، شباط ، ١٩٧٠ .

(١٣) يستشهد به موريس بلا نشوفي :
M. Blanchot, l'Entretien Infini, p. 523.

(١٤) حسب قوله ، في حديث الى اتيل عدنان ، جريدة الصفا البيروتية ، ١٩٧٣/١/١٣ .

(١٥) فواش ، خريف ١٩٦٤ .

(١٦) في حديث الى مجلة Revue du Liban ١٠٧٣/١/١٣ .

(١٧) يمكن الرجوع الى كتاب ادوار لحود الآنف الذكر ص ١٢٢ ، حيث يجد القارىء اختلافا غريبا بين النص الفرنسي حيث يقال forme-couleurs (الالوان بالجمع) والترجمة الانكليزية حيث يذكر اللون بصيغة المفرد «form-color».

(١٩) Henri Meschonnic, Pour la poétique, II,

(٢٠) ونذكر ايضا ليست (مكملة) بل موضوعة بضربة ريشة .

(٢١) çaise in Macula, Paris, 1977(no. 2, p. 48...
feb. 1952, vol 85, p. 174... traduction fran-
New Style in Harper's Bazaar, New York,
Clement Greenberg, Jackson Pollock's
P. 53.

(٢٢) راجع الحاشيتين السابقتين (١٨ و ١٠) من هذا المقال .

(٢٣) في حديث الى اتيل عدنان ، جريدة الصفا البيروتية ، ١٩٧٣/١/١٣ .

(٢٤) اذا كان لا بد من تواريخ ـ وتجربة خليفه تأبى التواريخ لأن كل لوحة مهمة تصدر عن هذا الكل الذي يصنع وحدة التجربة في ما وراء تناقضاتها فيمكن ذكر مرحلتين : المرحلة الهندسية في أوائل الخمسينات ، ومرحلة كتابية (١٩٧١ ـ ١٩٧٣) نمطية معظم ما رأيناه منها ، وخصوصا في القياسات الصغيرة هي بلورة أي تجميد لمرحلة كانت قمتها معرضه في اشمسوليان ميوزيوم ، في اوكسفورد ، سنة ١٩٧١ . وكانت العودة الى التشخيص هي الرد في الحالتين.

(٢٥) هذا على الاقل ما نقرأه في مراجعة هيلين الخال لمعرضه في مودولار ، بيروت ١٩٧٣ .
Monday Morning, vol. 11, No 33, week of Jan. 29 - feb. 4, 1973, p. 52.

مع انها في بداية المقال تفضل اللوحات التشخيصية الكبرى على الصغرى (بحق ولكن ، في نظرنا ، وحسب ما أمكننا رؤيته من هذه المرحلة ، لعكس السبب الذي تقدمه الخال اعني أن هذه اللوحات الصغرى ليست أقل أهمية لانها تبدو تخطيطات للوحات أكبر منها بل لان توازنها يبدو محكما الى درجة النمطية) . لكن الناقد ، تفضل اللوحات اللا تشخيصية ، بلا تمييز ، على اللوحات التشخيصية ، ويتحول نقدها الى الاستهجان حين تتحدث عن زيتية عرضها متران وارتفاعها متر ، ورقمها في المعرض ٣٩ ، تمثل مجموعة من العاريات . وكل ما تقدمه من حجج هي أن الوانها معتمة وموحلة .

كان من مصادفات بحثي في أرشيف الفنان ، قبل قراءتي لمقال الخال ، ان رأيت صورة هذه اللوحة فاخبرتني أوديت خليفه بانه زوجها جان مزقها بعيد انتهاء المعرض ، مع أن سيدة من صديقاتها كانت تريد شراءها وتلح في طلبها ، لم تذكر السيدة خليفه المقال .

ولكن ، بقدر ما يمكن الحكم من خلال الصورة ، يكون الفنان قد ارتكب خطأ كبيرا اذا لم يكن عنده سبب وجيه غير هذا المقال لتمزيق لوحته . فهل علينا مثلا ان نمزق كل أعمال البرتو جاكوميتي لانها تشخيصية والوانها معتمة وموحلة وليست متالقة وشفافة كلوحات هيلين الخال ؟

(٢٦) الاهيلين الخال ، في المقال المذكور اعلاه . فهي تعلن فقط انها لا توافقه الرأي ، مستثنية لوحة واحدة من المعرض .



جان خليفة

بطاقة شخصية

جان خليفة من مواليد حدتون (البترون – لبنان) (١٩٢٥ – ١٩٧٨) .

– الدروس الفنية : الاكاديمية اللبنانية للفنون الجميلة (١٩٤٧ – ١٩٥١) .
– منحة من الحكومة اللبنانية الى معهد الفنون العالي – باريس (١٩٥١ – ١٩٥٤) .
– منحة من الحكومة الايطالية (١٩٥٩ – ١٩٦٠) .
– رحلة فنية الى فرنسة (١٩٦٣ – ١٩٦٤) .
– استاذ التخطيط الفني في معهد الهندسة العالي – الجامعة اليسوعية – بيروت (١٩٥٥ – ١٩٥٧) .
– استاذ الرسم والتصوير في معهد الفنون الجميلة – الجامعة اللبنانية (١٩٦٥ – ١٩٧٧) .
– عضو اللجنة التحكيمية لمتحف سرسق – بيروت (١٩٦٨) .
– رئيس محترف قسم الرسم والتصوير والنحت في معهد الفنون الجميلة الجامعة اللبنانية (١٩٧٣ – ١٩٧٧) .
– رئيس جمعية الفنانين اللبنانيين للرسم والنحت (١٩٦٧ – ١٩٦٩) وخلال هذه الفترة ، تم انتساب الجمعية الى الجمعية الدولية للفنون التشكيلية التابعة لمنظمة الاونسكو – باريس .
– تتوزع اعماله بين لبنان وسورية وفرنسا وانجلترة ، والولايات المتحدة الاميركية ، واليابان ، والبرازيل ، والمكسيك ، والبرتغال ، وسويسرا ، وايطالية ، وبولونيا ، والهند ، وموسكو (مركز بوشكين) . وله لوحات معروضة معرضي الجامعة في باريس والفاستون Elvaston في لندن .

هاجس النزوع في أعمال الفنان عدنان يحيى

دراسة بنيوية لعدد منتخب من اعمال الفنان تمثل مراحل فنية مختلفة تهدف الدراسة الى استجلاء غالبية العناصر التي يرصدها الفنان في لوحاته ، ومن ثم الوصول الى دلالات هذه العناصر على مستويات (الأنا) و (والأنا) و (الهو) ضمن سياقها الزماني ، والمكاني ، وعبر مناخها البيولوجية، والميكانيكية ، والفكرية ، مع التلاقي والتقاطع عبر هذه الاجواء ، وأخيرا الوصول الى (هاجس النزوع) لدى الفنان .

ان احصائية بسيطة للعناصر الداخلة في بنية اعمال الفنان يتبين لنا تنوعها في ثلاثة مجالات حيوية هي (المجال البيولوجي) و (المجال الميكانيكي) و (المجال الفكري) دامجين بعض المجالات الفرعية مثل (الكوني، الطبيعي ، الذاتي) ضمن هذه المجالات لصعوبة الفصل في خصوصيتها .

المجالات البيولوجية :

هناك مجموعة كبيرة من العناصر في لوحات عدنان يحيى تنتمي الى هذا المجال مثل الفيلان ، الحيوانات الخرافية ، المشوهين ، وضحايا الحرب ، والاطفال ، والجموع البشرية ، مدخلا على هذه العناصر نوعا من المبالغة والتضخيم أحيانا ، ونوعا من التشويق الخلقي، والبشاعة ، مستعينا بالندوب ، والتمزقات ، والكاريكاتير ، مدخلا في نفس المشاهد ... نوعا من الدهشة والاحساس بالمأساة .

المجالات الميكانيكية :

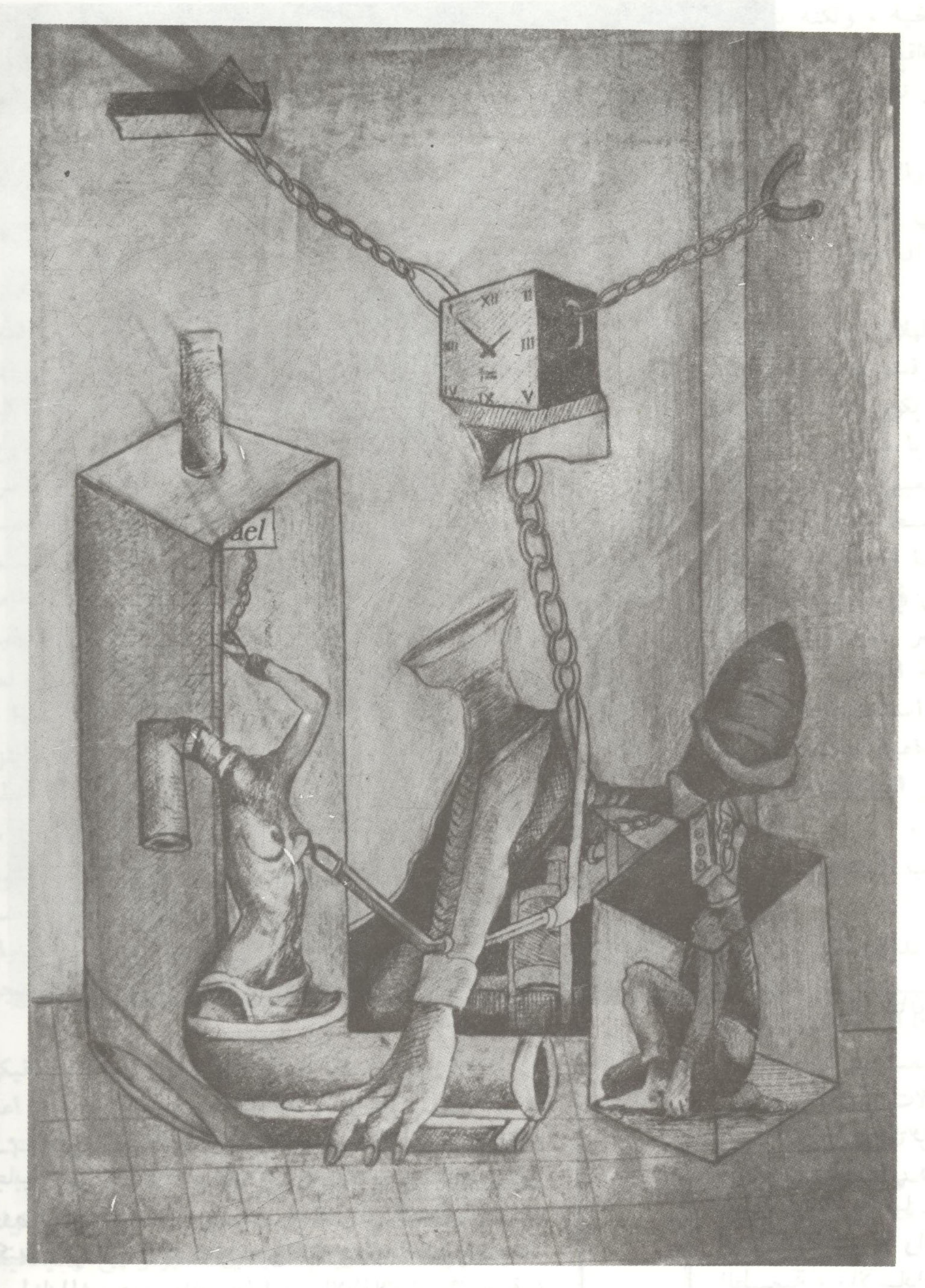
كما ان هناك مجموعة كبيرة من العناصر تنتمي الى الوسط المادي الميكانيكي (الآلي) ، تائهاً فيها الفيزيائي العادي ، بالحركي الآلي ، وتحمل هذه العناصر قدرا اكبر من المأساة والعبثية مثل المطاحن الآدمية ، التوابيت ، المفاصل ، الصليب ، ساعات الوقت والقياس الآلات المكهربة ، والسلاسل ، والقيود والحبال ، وكل هذه العناصر كرست عبر ثنائياتها الضدية لتعكس معالم ، ومعاني مختلفة ، لكنها تحمل طابع عدم التوائم بين الفنان وهذه المجالات .

المجالات الفكرية :

وتمثل هذه العوالم الجزء الواعي في أعمله حيث تشمل عناصر معينة تضفي بعدا فكريا على العمل الفني مثل الاسهم ، والحروفية ، والارقام ، والاشارات (الاعلام) والاهلة ، والنجوم وحرف (×) وخطوط متقاطعة ، ونقاط مبهمة ، وعلامات استفهام ، الخ وهذه العناصر تؤكد على البعد الواعي لدى الفنان في عمليتي الشكل والمضمون ، حيث يتم فيها وبواسطتها اضفاء الجو الواعي على العمل واعادة التوازن اليه واكسابه ، روح الوثبة المعاصرة والشاهد على التطور في العمل على المستوى التاريخي والحضاري .

المكان والزمان عند الفنان :

المكان لديه (زنزانة) أو (تابوت) أو (صندوق محكم الاغلاق) أو (كرسي في وضع قلق) أو ارجوحة في حركة دائمة أو مفصلة أو صليب عوالم مكانية مأساوية في مكان قفر غير محدود بهوية واذا ما تحدد هذا المكان بهوية ما فانه يبقى غريباً لا معقول وتأتي هذه الهوية الاغترابية من تداخل المجالات الثلاثة البيولوجي ، والآلي والفكري ، وتضادها وفي الحركة الدائمة في عمليات الشد والجذب ، حيث يصبح المكان قلقا ومقلقا .



عدنان يحيى

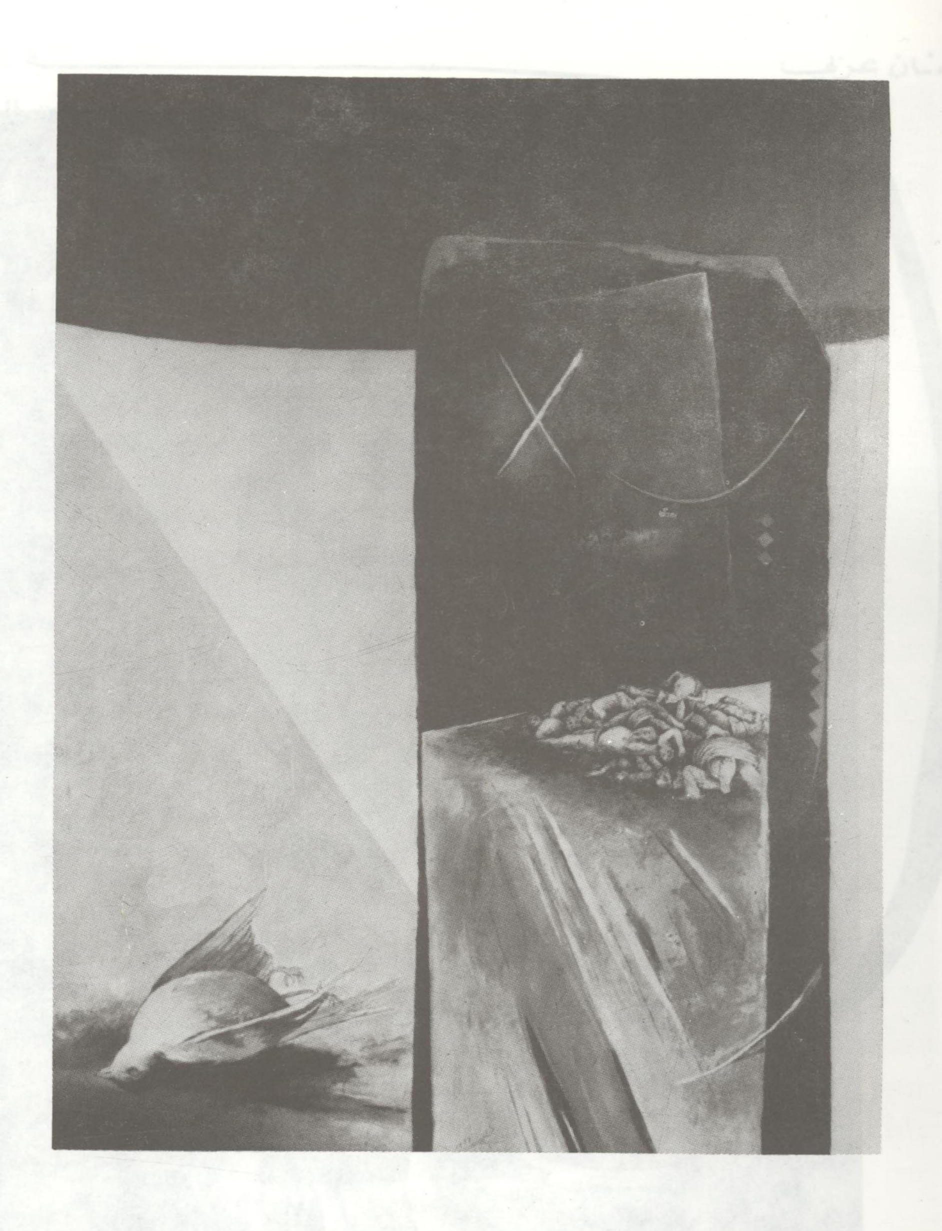
أما الزمان فهو يأخذ طابع اللحظة الحاسمة المعبرة عن الحركة في أوج عنفوانها حيث يصبح الانسان فيها الضحية والبطل في عملية عبثية ، من حركة الآلة الجهنمية ، وصراع البقاء مؤكدا على البعد الزماني اللامجدي في الساعات المتكسرة والمتحولة الى اجهزة شد وتعذيب وطحن للانسان .

ان عمليات الشد المكاني والزماني ، تقوم بدور متبادل ، ومتضافر ضمن هذه التركيبة القلقة في حضور الدمار .

الثنائيات الضدية :

تتخذ العناصر في أعماله دلالات رمزية متعددة وتؤكد ذاتها باستمرار لانها تستدعي في ذهن المشاهد الحالات النقيضة وبشكل مكثف .

تمثل الغيلان والحيوات الزخرفية مصدرا للخطر ، وبقاء للقلق والاشمئزاز ، ولكنها تستحضر ايضا في المشاهد (روح البطولة) وتحفزه على عدم الاستكانة ومن ثم الوصول الى الوعي القادر على افشال هذا الخطر والتكيف معه بشكل يضمن استمرارية الحياة . كما



عدنان يحيى

تقوم الحيوانات الاليفة بأدوار سلبية ، أحيانا وأدوار ايجابية فهي في حالات قلقة ، وعبثية وهي تقوم بهـذا الدور في لوحة وتقوم في دور نقيض في لوحة أخـرى ولكنها تثير لدينا التساؤل عن كنه دورها ومغزاه .

أما المشوهين والضحايا من الاطفال ، والعجزة ، والمسحوقين ، فهم يعبدون عن حالة الانكسار والموات، ولكنهم يحملون فينا التعاطف معهم ، والانتصار لهـم كي نبدل حالة الموات بارادة الحياة .

وتقوم الساعات الزمانية ، والمكانية ، بعمليةتعذيب للانسان واشاعة اللاجدوى لديه وتستحضر صورتهـا الاصيلة باعتبارها أدوات للقياس والضبط والرفاه .

كما تقوم مطاحن البشر الجهنمية بنفس الـدور التدميري للحياة ، ولكنها في المقابل تعيد طحنها في حياة جديدة وتعيد الينا الاحساس بالنموذج النقيض وهي ارادة الحياة .

أما الصليب ، والتابوت ، والمقصلة ، فهي رمـوز للموت الذي يخفي وراءه الحياة أعماله تحمل ضديات العناصر المكونة لها فالكرسي كمكان ، عمل تضاده مع الساعة كزمان ، والاشكال الخرافية تقابلها الاشكال الطبيعية ، والاشادات تقابلها الاشكال المقروءة وهكذا .

وتبقى (الكراسي) و (الاراجيح) لها دلالة علـى الجلوس والاستقرار ، ولكنها هنا ليست لهذه المهام انها قلقة ، ومتحركة ، وهي وسيلة نقل لاثبات ، وهي مصدر عذاب لا راحة ، وكذلك فان الارجوحة ليست لمجرد التسلية والراحة ، بل انها وسيلة للعبور من عوالم ارضيه ، الى عوالم علمية ، انها مكوك فضائي ، يصل مابين الواقع ، وما وراءه ، أو أمامه .

وفي المجال الفكري فان العناصر تتخذ هذه الثنائية الضدية فالحروف تقوم بعكس الاصالة ، والجـذور الحضارية ، بينما هي في الواقع تعالج موضوعا معاصرا ،

والارقام تقوم بدور الوثيقة التاريخية ، ولكنه يدرجها في اعماله كي تكون دافعا لرفض الواقع وادانته والاسهم تنقلنا من عوالم الى عوالم نقيضة او تحاول لفت الانتباه الى ظاهرة ايجابية أو سلبية .

كما أن النجوم السداسية والاشارة النازية (الصليب المعقوف) والعلم الامريكي كلها اشارات تحمل معناها المباشر ، ولكنها هنا مدانة أو منفرة ، ومن ثم مرفوضة .

وعلى العكس من ذلك يمثل (الهلال) و (النجوم) قيم التفاؤل والامل ، وهي في الوقت نفسه تبدو في علاقة متضادة مع السماء ، الذي يكون دائما باللون الاسود ، حيث يصبح الجو مأساويا سوداويا ، بينما يكون الهلال أبيض متفائلا ، انه تعبير عن النور في وسط الظلام ، وعن الامل ... وسط الدمار .

من هذا الاستعراض يظهر جليا أن الفنان يملك مقدرة هائلة على الترميز ، ويحمل في الوقت نفسه غنى كبيرا ، وتنوعا هائلا من العناصر ، وقدرته في هذا الاختيار المتنوع للمدلولات الرمزية المباشرة ، وغير المباشرة ، وفي امكانية استدعاء ، واستحضار الحالات الضدية لها ، مما ينير جوانب ابداعية هامة على مستويات الانا ، والانا والهو ، عبر المناخات الثلاثة البيولوجية ، الميكانيكية والفكرية .

جدول البنيات التي تضيء جوانب الاعمال التشكيلية عند الفنان :ـ

يتضح لنا مما تقدم أن اعمال (عدنان يحيى) تملك نوعا من البنية وهذه البنية تتوضح ضمن مناخات ثلاثة أولها **المجالات البيولوجية**، ثانيها المجالات **الميكانيكية،** ثالثها **المجالات الفكرية** ، ويتضح ايضا ان كل عنصر من العناصر المنتمية الى هذه المجالات يمتلك ثنائية ضدية وبالتالي يكون علاقة ، اما أن تكون سلبية ، أو ايجابية ، توسطية ، وان هذا العنصر يمكن ان يكون نابعاً من مستوى نفسي محدد ، فاما أن يكون نابعاً من (الانا) العميقة ، أو الانا الاعلى ، أو الهو ، وعليه فقد قمنا باقتراح هذا الجدول الذي يوضح بينات الاعمال التشكيلية لديه ، وبشكل خاص بنيات العناصر التشكيلية في اعماله ، انظر الجدول المرفق رقم (١) .

من دراسة هذا الجدول يتبين لدينا التفاعل المستمر على المستويات الثلاثة البيولوجي ، والميكانيكي ، والفكري ، بحيث تصبح عمليات التلاقي ، والتوازي ، والتقاطع ، والتباين ، والتعزيز ، قادرة على استجلاء المحتوى لهذه العناصر .

كما أن التفاعل بين مستويات (الانا العميقة) مع (الانا العليا) مع الهو ، ينير جوانب عديدة حول علاقة الفنان ، وموقفه النظري والاجتماعي وبالتالي هاجس النزوع لديه .

وبعملية احصائية بسيطة يتبين لدينا أن مجموع العلاقات الايجابية هو (٤) ، ومجموع العلاقات التوسطية هو (٥) ، وان الاكثر وجودا هو العلاقات السلبية ، الامر الذي يعزز الحس المأساوي ، ويدلنا على ميل واضح لدى الفنان نحو المأساة وربما السخرية .

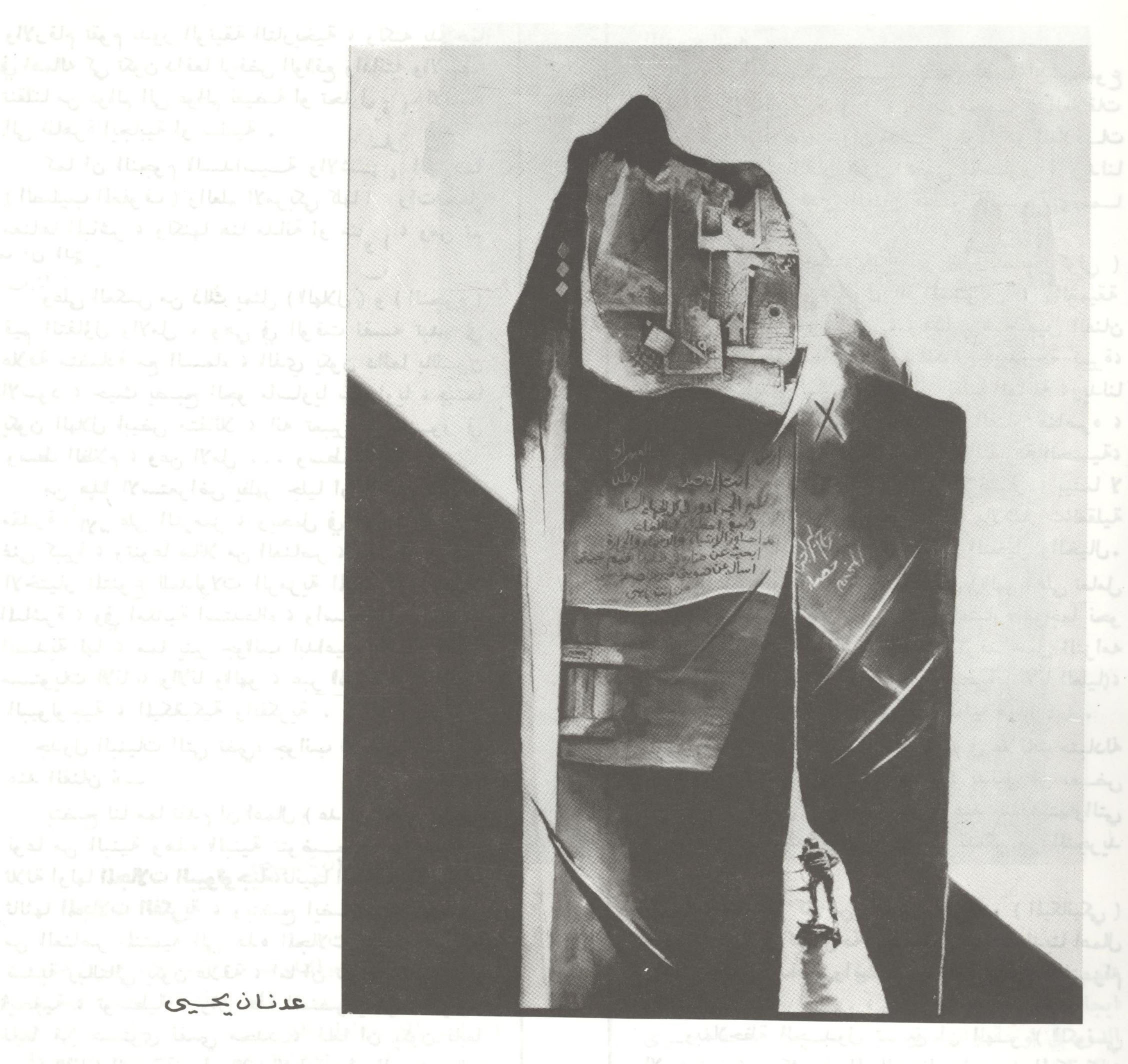
وبلغ مجموع مستويات الهو (اجتماعي كوني) (٨) ، وهذا المجموع يفوق كلا المستويين الانا العميقة (٣) ، والانا العليا (٤) ، وهذا يوضح ميل الفنان للتعامل مع (الاجتماعي) و (الكوني) بدرجة كبيرة، على حساب الانا الباطنية ، والانا العليا العاقلة ،ويدلنا بالتالي على المصادر التي يأخذ منها الفنان عناصره ، بحيث يصبح للملاحظة الخارجية ، والتجربة الحسية، وربما الاقتباس ، الدور الاول في الاختيار ، بينما لا يأخذ من الباطن الا القليل معوضاذلك بالاشارات العقلية الصادرة من الانا الاعلى وبقدرته على التخيل والخيال.

كما يدل العدد الكبير من مستوى (الهو) على تعامل واعي من الفنان مع العمل الفني باعتباره موجها نحو الحياة ، أو باعتباره فنانا ملتزما ، وقد جعل التزامه هذا خاضعا بدرجة متوسطة من سيطرة (الانا العليا)، باعتبار أن مجموع مستويات الانا العليا هو (٤) .

يتضافر (الانا) و (الانا والهو) في علاقات متبادلة وضديات تستحضر بعضها بعضا ، بدليل أن بعض المستويات تحتمل اكثر من مستوى عند مناقشتهاوالتي آثرنا عدم تسجيلها في الجدول كي نتمكن من التجريد والتبسيط .

كما يتضافر كل من (البيولوجي) و (الميكانيكي) و (الفكري) في كل لوحة لتصبح في النهاية لدينا اعمال ذات هاجس ابداعي واضح ومؤكدا على الالتزام بالانسان .

وبملاحظة الجدول تبين أن الهو (الكوني الاجتماعي) ، بكثير في المجالين البيولوجي،والميكانيكي، بينما يخلو الفكري من مستوى (الهو)، وهذا يدل على بحث الفنان الدائم في المحيط عن عناصر للعمل الفني جغرافيا ، واجتماعيا ، ومن ثم رصدها ، وتحويلها الى مكونات اساسية في لوحاته ، ومستعينا بمشاهداته الشخصية على أرض الواقع أو باقتباساته من العديد من الفنانين ، أو مستعينا بقدرة هائلة على التحويل واعادة البناء ، اما في المجال الفكري ، فانه يوظف (الانا الاعلى) في السيطرة على كل هذا الرصيد من الرموز ، لتصبح كلها مطبوعة بطابع خاص يميزه، مستعينا برموزه ، واشاراته وعلاماته التي تضفي على اعماله ، نكهتها ، ورونقها ، وغرابتها .



عدنان يحيى

تقوم (الأنا الاعلى) بعملية دمج وتوفيق بين (الأنا العميقة) و (الهو) وتضفي عليها نوعا من المعقولية ، مدللا على سيادة (الهو) ولكن ضمن منطق (الأنا العاقلة) تاركا الباطن في أضيق الحدود وربما كان هذا الحكم يبدو جائرا لمن يتسرع في الحم ، باعتبار أن اعماله (سريالية) ، وهي بالضرورة تحوي قدرا كبيرا من هذا الباطن ، ولكن خصوصيته في انه يستعين بالخيال معوضا بل نقص الفائض الباطني الذي يظهر في أعماله .

ان هذه الآلات الجهنمية والمخلوقات العجيبة الغريبة ليست نابعة من الباطن انها من صنع (الخيال الخصب) ، وهذا ما يؤكد على قدرة ابداعية نادرة

وبالنظر الى الثنائيات الضدية وما تثيره في المشاهد نلحظ انها تحمل قدرا كبيرا من (المأساة) كما تحمل قدرا اكبر من (البطولة) وهي بالتالي لوحات محرضة رغم كثرة العلاقات السلبية ، فيها ، اذ أن سلبيتها ناتجة عن قدر كبير من المأساة ، وعن نوع من الاحساس بالعبث ، ولكنها تثير فينا عدم الرضى عن الواقع ، بل وتحرضنا على تجاوزه وضع واقع أفضل .

كما يتضح لنا أن الفنان يحمل قدرا قليلا من التفاؤل باعتبار وجود (علاقات ايجابية) اقل من العلاقات السلبية بل انه يميل الى التوسط في حلوله



عدنان يحي

فهو يحمل ايدلوجيا متوازنة او وسيطة .

ويحضرنا سؤال هام مازال يلح علينا منذ بداية الدراسة وهو لماذا هذا القدر الهائل من المأساة ؟ أهو وسيلة لرفض الواقع أم أنه نابع من مزاج سادي ؟

ان علاقة الفنان (بالهو) في المجالين البيولوجي والميكانيكي هي علاقة سلبية في الغالب ، وعلى الاخص في المجال الميكانيكي بشكل أكثر حدة الامر الذي يؤكد على رفض الفنان لهذا المجال وينبيء عن نوع من (التلذذ بالالم) ، وربما عاد الرفض لكل ما هو (آلي) او (ميكانيكي) لأسباب تاريخية سياسية واقتصادية واجتماعية ، وبالتالي فهو احتجاج على الحضارة المعاصرة ، باعتبارها آلية خاوية من الروح ، وما التلذذ بالألم الا محصلة لهذا الاحساس ، لذلك فالسادية ، ليست نابعة من الجوهر ، بقدر ما هي انعكاس للواقع ونتيجة له .

هاجس النزوع في هذه الاعمال :

من خلال المجالات الثلاثة البيولوجي ، الميكانيكي والفكري ومن خلال المستويات النفسية الثلاثة الانا العميقة ، الأنا العليا والهو ، نستطيع أن نكون الجدول رقم (٢) ، والذي قمنا فيه بدراسة علاقة كل مجال بالمستوى النفسي ليعطينا قيمة تقويمية ، كهاجس النزوع ضمن المستوى ، والمجال المعين ، وبذلك حصلنا على تسع قيم تمثل (هاجس النزوع) بدرجة متواترة :

- اذ يتفاعل (البيولوجي) مع (الانا العميقة) لينتج قيمة خرافية .
- ويتفاعل (البيولوجي) مع (الانا العليا) لينتج قيمة ذاتية .
- ويتفاعل (البيولوجي) مع (الهو) لينتج قيمة اجتماعية .
- كما يتفاعل (الميكانيكي) مع (الانا العميقة) لينتج قيمة عبثية .
- ويتفاعل (الميكانيكي) مع (الانا العليا) لينتج قيمة رافضة .
- ويتفاعل (الميكانيكي) مع (الهو) لينتج قيمة انسانية .

- كما يتفاعل (الفكري) مع (الانا العميقة) لينتج قيمة سادية .
- ويتفاعل (الفكري) مع (الانا العليا) لينتج قيمة ايديولوجية .
- ويتفاعل (الفكري) مع (الهو) لينتج قيمة كونية .

واذا ما اعتبرنا أن العلاقات الاكثر وجودا في الجدول رقم (١) هو (علاقات الهو) ، فان العلاقات السائدة هنا تتوج ب الاجتماعي ، الانساني ، والكوني مع وجود عدد أقل من الذاتي والرفض الايدلوجي . ووجود القليل جدا من الخرافي والعبثي والسادي.

وبذلك نخلص الى صورة واضحة لهاجس النزوع لدى الفنان من خلال اعماله موضوع الدراسة .

يملك (عدنان يحيى) قدرا كبيرا من الابداع ، ليشمل النفس على مستوياتها الثلاث (الانا) و(الانا) و(الهو) ، وينوع ابداعه ضمن مجالات (البيولوجي) و(الميكانيكي) و(الفكري) ليصل في النهاية الى اعمال ملتزمة ، والتزامها مؤمن بالانسان ، وهذا واضح من تواتر الاجتماعي ، الانساني والكوني غير متناس لدور العقل في اضفاء المعقولية على العمل الفني ، وباعتبار الانا الظاهرة كوسيط بين (الانا العميقة) و(الهو) ، وميل العقل (الانا العليا) مع الهو ، باعتباره الاكثر تواجدا ، لذلك كانت قيم الذاتية والرفضية والايديولوجية بينما تنحت القيم الخرافية والعبثية والسادية .

والنتيجة الأخيرة التي نصل اليها هي ان هاجس الفنان ينزع نحو الاجتماعي بابعاده الانسانية والكونية مع تاثير بقدر متواز من تواجد العقل الواعي (الانا العليا) وتواجد عدد اقل من تاثيرات الماساة ذات المنبع اللاواعي (الانا العميقة) .

الجدول رقم (١)

المجال	العناصر	الثنائية الضدية	نوع العلاقة	المستوى الفني
آ ـ **بيولوجي :**				
	حيوات خرافية	القوة المسببة للدمار	سلبية	انا عميقة
	غيلان	القوة المسببة للرعب	سلبية	انا عميقة
	حيوات مألوفة	حركات عبثية ايجابية وسلبية	توسطية	الهو
	ضحايا أطفال وعجزة	براءة فيها تكمن القوة	ايجابية	الهو
	مشوهين وعجزة	يأس يحمل ويستدعي الاصل	ايجابية	الهو
ب ـ **ميكانيكي :**				
	ساعات	القياس والضبط وتستخدم في التعذيب	سلبية	الهو
	سلاسل	آلات توصيل ولكنها قيد	سلبية	الهو
	آلات كهربائية	تحول الطاقة الى ثقل ولكنها هنا للتعذيب	سلبية	الهو
	مطاحن بشرية	مميتة ولكنها يخرج منها الحياة	توسطية	انا عميقة
	مفاصل	آلات موت ورمز للحرية	توسطية	الهو
	كراسي وأراجيح	للجلوس والراحة ولكنها لا تستقر	توسطية	الهو
ج ـ **فكري :**				
	حروف وأرقام	وثائق تحمل الاصالة ولكنها تقوم بدور معاصر	ايجابية	انا عليا
	أعلام ورموز	تدل على العنصرية ولكنها مدانة	سلبية	انا عليا
	أهله ونجوم	الامل وسط الظلام	ايجابية	انا عليا
	نوافذ وعلامات	توصل بين الواقع والحلم	توسطية	انا عليا

علاقة سلبية	علاقة توسطية	علاقة ايجابية	انا عميقة	انا عليا	الهو
٦	٥	٤	٣	٤	٨

جدول رقم (٢)

	انا عميقة	انا عليا	هو
بيولوجي	خرافي	ذاتي	اجتماعي
ميكانيكي	عبثي	رفضي	انساني
فكري	سادي	ايدلوجي	كوني

الفنّــان العـَربي

صَلاح طَاهِر

خليــل صفيّة

تعتبر تجربة الفنان العربي المصري صلاح طاهر واحدة من التجارب المتميزة التي تمثل ما هو متطور في تجارب الجيل الثاني من الرواد .. ولقد ساهمت هذه التجربة عبر المراحل المتنوعة التي مرت بها في بناء مختلف الاتجاهات الجمالية من الواقعية التسجيلية الى التجريدية التعبيرية مرورا بالانطباعية والتعبيرية وأخيرا الاتجاهات التراثية التي تعتمد الخط العربي كأساس لبناء لوحة حديثة . فماذا عن هذه التجربة ؟ ما هي ابرز مراحلها ؟ ماذا عن مصادر التعبير ؟ اين وصل الفنان في مرحلته الحالية التي ترتكز الى الخط العربي ؟

ولد الفنان صلاح طاهر في القاهرة في ١٢ أيار ١٩١٢م ، وبعد أن أتم دراسته الثانوية التحق بمدرسة الفنون الجميلة العليا عام ١٩٢٩ م . وفي تلك الفترة كان الفنانون الاجانب هم الذين يوجهون الحركة الفنية في الاتجاهات التي تخدم رؤيتهم السياحية للواقع ، حتى مدرسة الفنون الجميلة كانت عام ١٩٢٨ م ، مدرسة خاصة ينفق عليها « يوسف كامل » احد امراء الاسرة الحاكمة ، وكان الفنانون الرواد الاوائل الذين تخرجوا منها قد سافروا الى الخارج لمتابعة الدراسة الفنية العليا .

من هنا كان « صلاح طاهر » من ابناء الجيل الثاني الذي حمل مشعل الإبداع بعد جيل الرواد مباشرة ، إنه من الجيل المخضرم الذي بدأ دراسته على أيدي الاساتذة الاوربيين ثم استكملها على أيدي الاساتذة المصريين عقب مودتهم من بعثاتهم الفنية بالخارج ، في البداية درس على أيدي المصورين « انيوشنتي » ، و « بريفال » ، ثم على يدي الفنان الرائد (أحمد صبري) الذي كان من ألمع أقطاب الجيل الاول ، فقد عرف باجادته للأسلوب الاكاديمي الرصين ، وتفوقه في تصوير الوجوه الشخصية بالاسلوب (الكلاسيكي الجديد) ، وعلى أيدي هؤلاء الاساتذة استوعب (صلاح طاهر) القيم الجمالية الكلاسيكية الغربية ، وعرف كتلميذ متفوق ومخلص لتعاليم أستاذه (أحمد صبري) ، وقد مارس التصوير الزيتي بمهارة واضحة في هذا الاتجاه ، متفوقا على أقرانه بسبب تفانية في حب الفن وموهبته وثقافته .

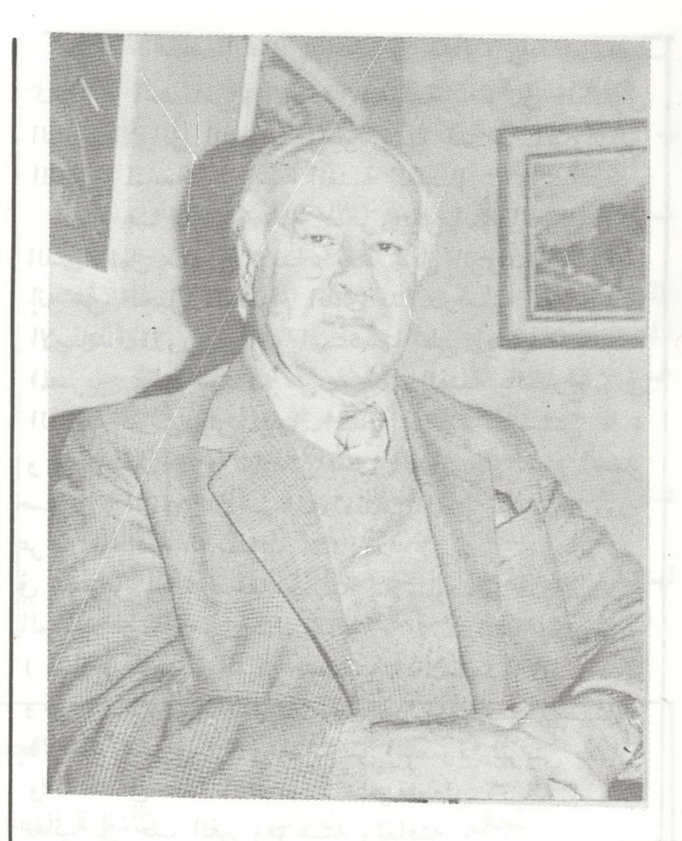
وفي عام ١٩٣٤ م تخرج من مدرسة الفنون الجميلة العليا ، واتجه الى تصوير الريف المصري والمناظر الخلوية بالاضافة الى أعماله في « البورترية » ، وأخذ يطبق في أعماله اكتشافات الإتجاه الانطباعي الذي يحتفل بالاضواء ويهتم بتكامل الالوان المتقابلة ، خاصة في مشاهد الطبيعة الريفية ، وعقب تخرجه عمل مدرسا للرسم بمدرسة (المنيا الابتدائية) لمدة عامين ، حيث اقام معرضه الاول في مدينة « المنيا » عام ١٩٣٥ ، ثم انتقل الى الاسكندرية ليعمل بمدرسة « العباسية الثانوية » ، وهناك أقام معرضه الثاني عام ١٩٣٩ ، وفي عام ١٩٤١ م انتقل الى القاهرة مدرسا للرسم بمدرسة « فاروق الاول الثانوية » ، ولكنه لم يستمر في هذه المدرسة سوى عام واحد ، لأنه في عام ١٩٤٢ م عين مدرسا للتصوير الزيتي في « كلية الفنون الجميلة بالقاهرة » ، وهذا هو الاسم الاخير للأكاديمية التي تخرج منها (صلاح طاهر) وهكذا اتيح له أن يشارك في الحركة الفنية مشاركة ايجابية في بؤرة أهم تجمع للفن التشكيلي بمصر في ذلك التاريخ .

ومنذ عام ١٩٤٣ تولى مهمة الاستاذ المشرف على (مرسم كلية الفنون الجميلة) وهو يعتبر أول شكل من أشكال (الدراسات العليا) أو (التفرغ للانتاج الفني) في مصر ، وكان يحظى بعضوية المرسم المتفوقون من خريجي أقسام الفنون بالكلية لمدة عامين او ثلاثة

يقضونها في تفرغ تام للعمل الفني ، شتاء بالاقصر بين تراث « طيبة » ـ مصر القديمة ـ والحياة الريفية بالصعيد ، وصيفاً بحي الغورية في القاهرة القديمة حيث التراث المعماري الاسلامي والحياة الشعبية في المدينة ـ من دراسة للناقد الفني صبحي الشاروني .

ووقفة أمام اعماله التي انجزت في تلك المرحلة تكشف عن مصور واقعي تسجيلي توزعت مصادره على موضوعات متنوعة او لنقل مضامين متباينة لدرجة التناقض ، فقد صور الوجوه الشخصية مؤكدا على امكاناته كفنان « مصور زيتي » صانع قادر على محاكاة (الموديل) وجوه طبقة خاصة متنفذة ، وصور الحياة الشعبية في الريف كما في الأحياء القديمة في القاهرة مؤكداً أيضاً على موهبته كمصور عمل على تسجيل الحياة الشعبية برؤية مثالية ، ولعل أعماله حول المنظر الخلوي تمثل انطلاقة حقيقية ورغبة عارمة للتواجد بالطبيعة بعيداً عن متناقضات الحياة التي صورها على اختلاف شرائحها لاجتماعية ، والشيء المؤكد أن أستاذه الفنان الرائد (أحمد صبري) قد لعب دوراً بارزاً من الجانب التقني والجمالي ، فقد تابع « صلاح طاهر » لسنوات عديدة انجازه الفني عبر تأثير واضح لتعاليم (أحمد صبري) الجمالية والتقنية ، واذا كان (صبري) المعلم الاكاديمي الأول لصلاح طاهر في تلك الفترة ، فقد كانت الطبيعة وباخصة المنظر الخلوي المعلم الذي دفع (صلاح) الى شيء من التحرر من التعاليم الواقعية والكلاسيكية ، لذلك كله نراه وقد تطور باتجاه الانطباعية عبر المنظر الخلوي اولا ، والمنظر والانسان ثانياً ، وهكذا أعطى أهمية جمالية خاصة لانجازاته التي تمثل أول صيغة متطورة في تصوير الحياة الريفية من منظور الارض والانسان ، الارض والفلاحة ، الارض والام والطفل ، كما في لوحاته « الفلاحة وطفلها في الغيط ـ بنات البلد ـ البدوية ـ في الريف ـ فلاحة في الحقل ـ من الريف المصري ـ منظر من الاقصر » .

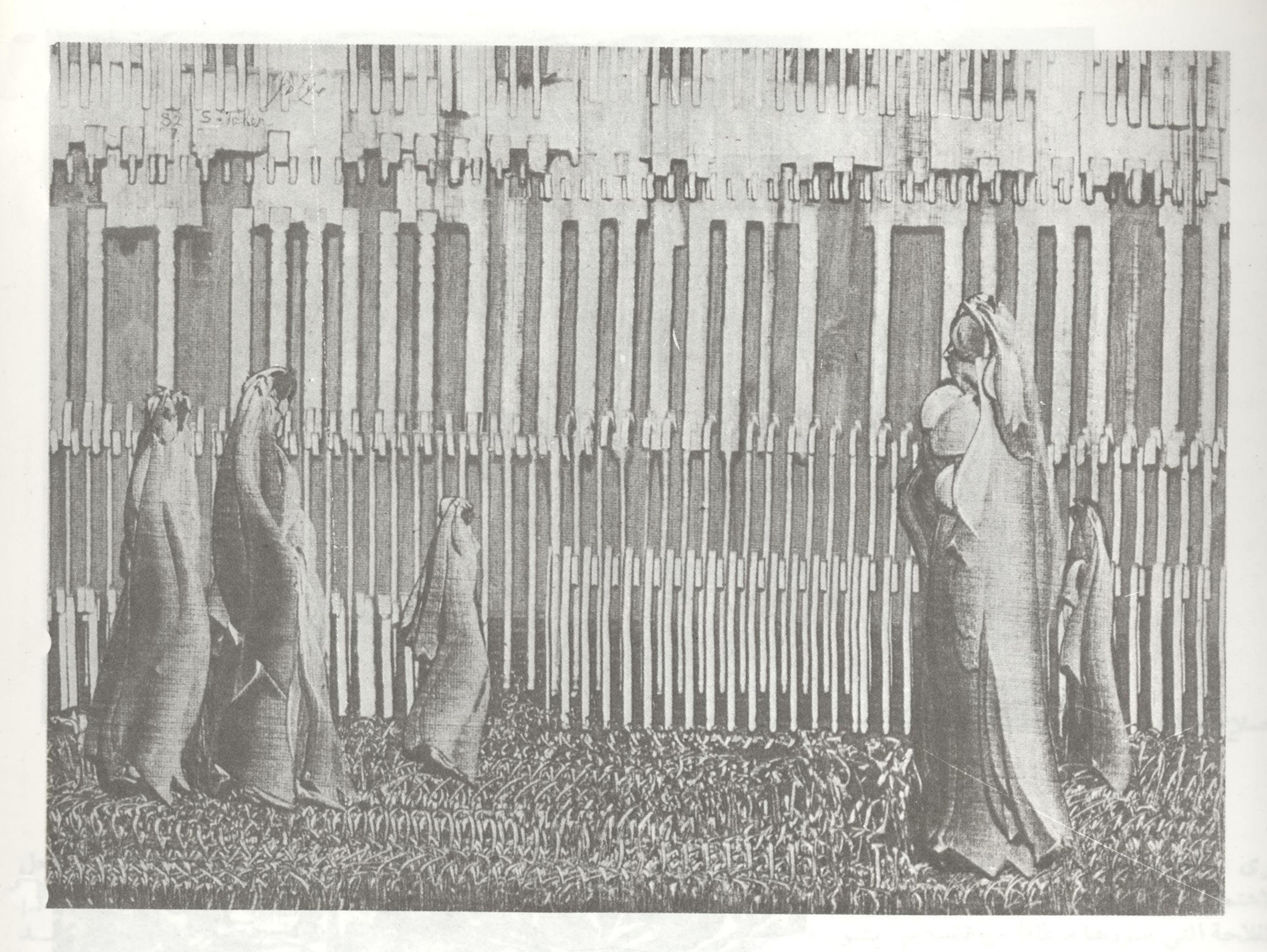
وحول تلك البدايات قال في لقاء صحفي : (المرحلة الأولى كانت المرحلة الأكاديمية الكلاسيكية من تصوير الطبيعة والاشياء بعد اضفاء نوع من الرؤية الفنية عليها وهذه المرحلة عادة لا يمكن أن تشير الى حقيقة وطبيعة الفنان ، لأن أهم ما في العملية الفنية هو عملية الابداع والابتكار ، وهو ما يتمثل في الاسلوب الذي يشير الى صاحبه ، وهناك جملة شهيرة لـ (أناتول فرانس) تقول [ان الرجل هو الاسلوب] ولو أن كلمة « أسلوب » كلمة بسيطة ، ولكنها تحتوي على معان اكبر من شكلها شريطة الا يسبق الفنان في هذا الاسلوب ، وهي عملية صعبة ومعقدة ، وان لم يكن عند الفنان استعدادطبيعي



صلاح طاهر

صلاح طاهر





صلاح طاهر

لاخراج ذلك ، فلن نرى منه فنا ، وانا لكي اصل الى هذا الاسلوب المتميز قطعت شوطاً كبيراً استغرق حوالي عشر سنوات أو اثنتي عشرة سنة بعد تخرجي عام ١٩٣٤م ، الى أن شرعت في التمرد على هذا الاسلوب الاكاديمي المدرسي الذي يمارسه معظم المشتغلين بالفن ، وبعضهم يعيش ويموت ممارساً لهذا النوع من الفن دون مشكلات ، ولكنني ـ ومرة واحدة ـ انقلبت من الاتجاه الاكاديمي الكلاسيكي الى تجريدي بحت ، وظللت على ذلك حوالي عام ونصف ، ولم أقتنع بعدها بذلك الاتجاه أيضاً ، لعدم اتضاح شخصيتي وأسلوبي ، وكأي فنان يستطيع فعل ما فعلته ، أنا في تلك الفترة « العام ونصف العام » فنفس المشكلة في الاتجاه الاكاديمي كانت أيضا في الاتجاه التجريدي ، فكأنني لم أفعل شيئاً ، وهذا يفسر لنا تنوع التجارب والاتجاهات التي مارسها (صلاح طاهر) في تلك المرحلة «البدايات» و « المرحلة الثانية » ، فقد اراد أن يحقق تميزه بمعزل عن الاتجاهات لسائدة في تجارب أساتذته مثل (أحمد صبري) وتجارب معاصريه في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن ، الا انه ظل لفترة متأخرة من الخمسينات وهو يبحث ويجرب بتأثير من تجربة الفنان الرائد أحمد صبري ، فقد كانت المثل الكلاسيكية التي استخدمها في واقعيته هي القيم السائدة في لوحاته المتنوعة ، ففي لوحة « البدوية » استمر في استخدام صيغة واقعية محددة ، واعطى الوجه سمات النبل والقدسية ، وكان أول تطور باتجاه الانطباعية التي تكشف بشكل اساسي في لوحاته حول الريف ، والمناظر الخلوية ، والفلاحات ، ومشاهد الحياة اليومية الشعبية المستمدة من أحياء القاهرة القديمة ، وقدم ما هو ذاتي عبر الالوان لحارة المشرقة المستمدة من طبيعة الريف ، والتي أعطت انطباعيته نكهة خاصة على صلة بالبيئة ،



صلاح طاهر

بألوانها واشكالها ، وصور في تلك اللوحات المظاهر الفولكلورية ممثلة بالازياء الشعبية بتكويناتها وزخارفها والوانها الصريحة والمتميزة ،، وكما قال احد نقاد تلك المرحلة « الخمسينات » في مقال له حول تجربة الفنان (صلاح طاهر) بدأ صلاح طاهر مصوراً يتتبع على نهج الواقعية برقة الرسم وعذوبة الالوان حتى تكاد تبدو الوان وجوه الأشخاص الذين يصورهم براقة كقطع الحلوى الملونة ، او كأن الألـوان التي يستعملها قد اذيبت وخلطت برحيق الزهور ، ولازمة هذا الشعور في تصوير المناظر الخلوية ، فالالوان الشديدة الاحمرار ، والفاقعة الاصفرار ، والشاهقة البياض ، والصافية الزرقة هي عنده في الاعتبار الاول المناسب للطبيعة التي اختص بها الريف المصري] .

وخلال الخمسينات ، أي المرحلة التي اتسمت بالبحث والتجريب استخدم أكثر من اسلوب للتعبير « واقعي طبيعي ـ تسجيلي ـ انطباعي ـ شاعري ـ تعبيري » ، ففي لوحة « بنات البلد » أعطى لواقعيته قيماً تعبيرية واضحة لا نراها في لوحاته التي تمثل الاتجاهات «التسجيلية» و « الانطباعية » و «الواقعية» الطبيعية ، وتعامل مع الخط الذي يشكل الاجسام والوجوه بعفوية الفنان التعبيري ، فبرزت انفعالاته وعواطفه في اسلوبه كما في الوجوه وحركات الايدي ، والتعبير المتنوع في العيون التي تكشف شيئاً عن داخل شخوصها ، وابتعد الفنان عن الالوان الكثيفة ليتعامل مع « الخط » الرسم كقيمة اساسية لصياغة اشكاله وتقديم محتواه ، وفي لوحة « الفلاحة وطفلها في الغيط »



صلاح طاهر

نرى (الواقعية) محققة بوشائح انطباعية ، ونرى الاهتمام باللون والضوء ، والرؤية المثالية في تصوير الفلاحة التي صورها منطلقاً من تضخيم الجسم والمبالغة في الرسم ، وذلك دون أن يحور او يشوه ، وعلى الرغم من ذلك فثمة قيم تعبيرية واقعية تسكن وجهها وتظهر أيضاً في حركة الطفل ، ونرى الجانب التسجيلي في لوحة « فلاحة في الحقل » التي تكشف عن اهتمام بالمظهر وبالتفاصيل الدقيقة في تصوير « الفلاحة » و « الطبيعة » ، المنظر الذي يشكل الخلفية وفي لوحة بعنوان (تعاون) يعطي أهمية للخط العريض الذي يشكل شخوصه وللحركة التي تكشف عن جهد انساني كبير ، تمثل اللوحة مجموعة عمال يحملون جذع شجرة ضخمة ، وقد انهكهم التعب وظهرت أجسامهم النحيلة المتطاولة لتدل على حياتهم الاجتماعية والاقتصادية ، وفي عام (١٩٦٠ م) كان التحول باتجاه صيغة تعبيرية خاصة ، وكان التطور الجمالي لفنان بحث لسنوات عديدة في مختلف الاتجاهات ليصل الى شخصية فنية متفردة تكشف عن تطور في الجمالية والمحتوى والرؤية ، في ذلك العام (١٩٦٠ م) أيضاً نال « صلاح طاهر » جائزة الدولة التشجيعية وهو نفس العام الذي نال فيه الفنان الرائد محمود سعيد جائزة الدولة التشجيعية ،

ومن الجدير بالذكر ان الفنان العربي السوري الراحل الاستاذ (محمود جلال) كان عضوا في لجنة التحكيم المؤلفة من (محمود جلال – حامد سعيد – محمد سعيد الغرابلي – شفيق رزق – بشر فارس – علي الديب) وجاء في قرار لجنة الجوائز بالمجلس الاعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ما يلي : (فضلت اللجنة ست لوحات صغيرة من ٢١ لوحة تقدم بها هذا الفنان ، وفي الصور الست يقرب الفنان الينا نوازع النفس البشرية ، وهو يبعد الجو الذي نتنفس فيه ، كأننا نجلس الى الاشخاص وهم في مجال اقرب الى الوهم ، ونحن نلمسهم في طريق مواقفهم وتماسك اطرافهم بعضاً ببعض ، حتى انها تبلغ أحياناً الاندماج، من هنا كان انفعالنا بصدقهم ، وطريقة الفنان هي المزج بين المنظور وغير المنظور ، وهكذا نراه هنا على حافة التجريد الذي اندفع فيه منذ ثلاث سنوات من اعمال تجريدية لم تقدم الينا ، والنوازع البشرية في افق مستبعد تأكدت في اللوحة الكبيرة حيث نحس بنغم مؤتلف بين خيالات تعاطفت في مأساة خفية عند سطح جبل تقطعه سماء مجزوزة ، وللفنان في هذه اللوحة وفي الصور الست تصرف في الالوان فعال في اقتصادنا .

وحول الجائزة وتلك اللوحات وما تكشف عنه من



صلاح طاهر

أسلوب جديد كتب الناقد محمد صدقي الجباخنجي في عام ١٩٦٠ م ، أي في العام الذي نال فيه « صلاح طاهر » جائزة الدولة التشجيعية ما يلي أ [بلاغة التأليف في فن التصوير لبلاغة الكلام الذي يجري على القانون النحوي، ولم يعجز الفنان صلاح طاهر الصدق في الانشاء منذ نيف وعشرين سنة الى أن طالعنا بأسلوب جديد أطلق عليه التجريد التعبيري ، وهو الاسلوب ، أو على الاصح ، الاساليب التي تقدم بها الى المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب للحصول على الجائزة التشجيعية في الفن ، وجميع الصور التي تقدم بها لنيل الجائزة تعبر عن انطلاقاته المتحررة في السنوات الاخيرة من القيود والموانع التي تفوق عادة طريق كل فنان مثله ، له ماض أكاديمي ويرغب في التجديد ، وفي هذه الانطلاقات يبدو أعراضه عن العرض المتغير الزائل ، والمرئيات المتصلة بالزمان والمكان ليستهدف الجوهر الباقي الثابت بأساليب يتسامى فيها بعد تجاربه في رسم الصور الشخصية والمناظر الطبيعية وتلوينها بالالوان المتوهجة كألسنة اللهب ، والتجريد التعبيري عند (صلاح طاهر) منبثق من الحركة الدائبة في الخطوط والالوان ، حركة ديناميكية لا تنتهي بين نقيضين رغبة نفسية في سلوك الطريق الوعر من أجل الشعور بالراحة . ورغبة في الراحة نفسها التي تهيء له سبيل خلق فني جديد] .

والشيء المؤكد بالنسبة لنا ، ان تجربة « صلاح طاهر » في تلك اللوحات ليست تجربة تجريدية بالمعنى الدقيق للتجريد ، بل تجربة واقعية تعبيرية ، تجربة أكد فيها على التبسيط والتلخيص والتحوير ، التبسيط العضوي الذي وجد فيه بعضهم التجريدية ، أو التحليل الهندسي ، ذلك ان المفاهيم الواقعية التي كانت سائدة هي « التسجيلية » و « الطبيعية » و « الفوتوغرافية » وكل صيغة تتجاوز التعاليم الجمالية لتلك الصيغ يرى فيها النقاد والفنانون ما هو تجريدي، أو « سيريالي » ، وخير دليل على ذلك اللوحة التي استحق عليها جائزة الدولة التشجيعية للفنون الجميلة ، وهي بعنوان « آخر الحديث » ، فماذا عن هذه اللوحة ؟ على صعيد جمالي تمثل اللوحة اتجاها

تعبيريا بكل ما يحمله مصطلح تعبيرية من معنى ، واذا اردنا أن نكون أكثر دقة وندرس اللوحة دراسة وافية نقول : انها تجمع بين اتجاهين تعبيرين في آن واحد ، الاتجاه الاول والاكثر وضوحا يتمثل في التحوير والتبسيط وفي المبالغة في التعبير ، فقد صور في اللوحة مجموعة من النساء ، ورسم الوجوه كمساحات لونية دون تحديد ملامح الوجه أو تفاصيله كالعيون والافواه وغيرها ، وكل وجه من الوجوه هو بقعة أو عدة بقع لونية ، وبالغ في تصوير الاجسام المتطاولة والمتشققة فظهرت المرأة كشجرة حور طويلة على غير شكلها الواقعي الفيزيائي . وابتعد أيضا عن التفاصيل فالثياب مساحات لونية وكذلك الخلفية ، الارض والهضاب ، وهكذا اتخذ من التحوير الوسيلة الاولى لتحقيق التعبيرية ، ووصل في التحوير الى المبالغة في التعبير دون أن يقع في التشويه ، بل ظل حافظا لجماليات شخوصه الشعبية ، ولوهج الوانه الصريحة والمشرقة ، أما الاتجاه التعبيري الآخر في هذه اللوحة فنتمثله في الانفعال الشديد الواضح الذي نراه في بناء اللوحة ، وحركتها وفي اللمسات اللونية العريضة ، والتي تكشف عن مدى انفعاله خلال الانجاز ، وهكذا مثلت هذه اللوحة الى جانب مجموعة كبيرة من اللوحات التي انجزها الستينات المرحلة الثانية في تجربة (صلاح طاهر) ، المرحلة التعبيرية التي وصل فيها الى خصوصية هي مزيج من جماليات ذاتية مبتكرة ومن مصادر واقعية شعبية ، وبشكل خاص المرأة الريفية والمرأة التي تعيش في الاحياء الشعبية القديمة في القاهرة .

وحول تجربة « صلاح طاهر » من عام ١٩٦٠ الى عام ١٩٨٠ م . كتب الناقد صبحي الشارولي ما يلي : « أعمال صلاح طاهر منذ عام ١٩٦٠م ، بل ومنذ ترك الاتجاه الوصفي ، تندرج كلها تحت « التجريد » و « اللا تشخيص » ، لكنه من حين لآخر يعود الى تطعيم لوحاته بأشكال مستمدة من الواقع بعد تحويرها وتحريفها ، واخضاعها لأسلوبه المميز وضربات فرشاته التي أصبحت علما من أعماله ، ومثال ذلك رسومه للتجمعات الانسانية والمباني الاسلامية الطراز ، وتلك التي يصور فيها احد العناصر المشخصة مثل نبات « البامبو » أو القضبان الحديدية أو الآلات والاوراق ، ثم يكرر العنصر الواحد في اللوحة بتنويعات مختلفة ، مطبقا قواعد التشكيل الفني الذي برع فيها ، في مثل هذه الاعمال ينتمي الفنان الى التجريدية ، بينما في أعلامه اللا تشخيصية نجده يواصل الطريق الذي بداه المصورون الذين يطلق عليهم اسم « الموسيقيون » ولا تقتصر حركة الفنان على الانتقال من التجريد » الى



صلاح طاهر

« اللا تشخيص » ، وانما ينتقل أيضا خلال ذلك بين الخامات والاصباغ ، فنجده يزهد فجأة في الالوان ، ويستمر لعام كامل « ١٩٦٠ م » ، في رسم لوحات باللون الاسود ودرجاته مستخرجا كل الامكانيات الشكلية للرماديات فيما بين الابيض والاسود ، ثم يعود الى الالوان المائية في العام التالي ، ليتركها مرة أخرى ، ليشكل لوحاته من الابيض والاسود وحدهما ، ثم لا يلبث أن يرجع الى الالوان ، ولكنه يستخدم هذه المرة « الجواش » ، ثم ينتقل الى استخدام الالوان الزيتية ، وبعدها الالوان « البلاستيك » ، ثم « الاكليريك » ، وهكذا .. انه يقوم بتغير أداة الرسم متنقلا بين الخامات والاصباغ المختلفة بحثا عن الامكانيات الشكلية والمذاق الخاص لكل نوع ، وذلك ليحقق لمساره الفني الحيوية والتطور الدائمين ، ومن أهم المميزات التي ينفرد بها « صلاح طاهر » ذلك الوفاق الذي يعيشه حتى الآن مع عالمه التشخيصي الوصفي القديم ، هذا الوفاق الذي يرسم به الوجوه الشخصية « البورتريهات » ، وعندما يرسم الوجوه الشخصية يحس بامتلاكه للطبيعة وسيطرته عليها ، هذا بالاضافة الى اقترابه من الانسان الذي يرسمه متعمقا في أغواره ، مشبعا شغفه بعلم النفس وبالسير الشخصية ، وعندما



يستخرج الاشكال الريفية والتجمعات وغيرها من أعماق ذاكرته ، ثم يخضعها لاسلوبه في التشكيل ، فانه يخلق بها عالما مثاليا ، ويحقق في كل لوحة حلما تشكيليا ، فهو يعيد تنظيم الواقع وفق اسلوبه ، ويخرجه من الفوضى والتناثر الى النظام والتماسك ، انها متعة من نوع آخر ، ويجد الفنان في رسم الاشكال اللا تشخيصية التي يبتكرها نوعا ثالثا من الاحساس بالرضى والاستمتاع يشبه ذلك الفرح الذي يشبع في نفوسنا عندما نتوصل الى حل مسألة هندسية او تكتشف قانونا رياضيا] .

ويضيف الناقد صبحي الشاروني : ـ [ولقد وصل صلاح طاهر الى درجة عالية من الخبرة في التشكيل حتى أصبح الاسلوب طيعا بين يديه ، ووسيلة لتحقيق أفكار أعمق من مجرد استعراض المهارة في التشكيل ، فالاسلوب لم يعد هدفه اليوم بعد ان كان محور اهتمامه في سنوات الطفرة ، ولا تخلو أعمال الفنان من التعبير عن الجوانب الإنسانية ، وتناول الموضوعات التي تمجد العمل والبناء ، واوضح هذه النماذج هي تلك التي بداها عام ١٩٦٣ م ، عندما قام برحلته الى اسوان أثناء بناء السد العالي ، ومن ذلك التاريخ نجده يتناول من حين لآخر الانسان في تآلفه عندما يعمل ، لوحة تصور الحمالين وعلى اكتافهم كتلة خشبية ضخمة يتعاونون على نقلها في همة ونشاط ، واخرى تصور فلاحتين منحنيتين في حقل متسع تجمعان ثمار الارض ، كما يستخدم الفنان الالوان الباردة كالاخضر والازرق في مواجهة الالوان الساخنة كالاحمر والاصفر ومشتقاتهما ، فتتحقق الديناميكية من خلال التفاعل بين هاتين المجموعتين اللونيتين المتقابلتين] .

وحول هذه التجارب يقول الفنان صلاح طاهر : « ان الاتجاه الكلاسيكي قد استنفذ اغراضه وانتهى قبل مطلع هذا القرن ، والتمسك به حتى الآن يعتبر ظاهرة لا تتمشي مع روح العصر الحديث الذي تنفجر فيه الحياة كل يوم بجديد ، وانا لا اقصد بالتجريدية ذلك البحث عن القيم الموسيقية والالحان الموجودة في الواقع ، لان الفنان كثيرا ما يشعر بالسعادة والشاعرية اذا عاش فترة من الوقت في جو معين ، او بعد سماعه قطعة موسيقية او موال شعبي ، او بعد قراءته عمل ادبي مؤثر ، ولا يمكنه ترجمة هذا الاحساس الكلمات او التعبير عنه بموضوع ، ولكن الخطوط والالوان هي التي تقوم بهذا التعبير الذي قد لا يفهمه الانسان العادي ، ان مصور القرن العشرين ، حين يؤلف لوحته ويرسمها فانما يفكر بمفردات لغة التشكيل ، ومنها الخط وخصائصه ، واللون وما يتطلبه ، ثم الايقاع اللوني والخطي ، والتمسك بين العناصر ، والعلاقات التشكيلية وهندستها وبناؤها وتكوينها] . وتطورت تجربة « صلاح طاهر » في مجموعة كبيرة من اللوحات التي استخدم فيها مجموعات انسانية باتجاه صيغة تعبيرية سيريالية تجريدية تفيد من التجريدية كتبسيط للعناصر الانسانية المستخدمة وكمحاولة للتحرر من القيود الكلاسيكية التي مثلت بداياته الاولى . وحول هذا التطور قال : ـ [التجريدية التعبيرية تعتمد على الانطلاق التام في التعبير عن الطبيعة بصرف النظر عن



صلاح طاهر

اي مدلول (مصري) وقد كان الطابع الغالب على لوحاتي هو الاتجاه التجريدي والسبب في ذلك انني كنت انشد الانطلاق الواسع الذي لا غنى عنه للفنان في هذا العصر ، ولنني بعد فترة بدأ يتبلور لدي شيء آخر ابعد مدى من التجريدية ، يمكن ان أسميها « تعبيرية تجريدية سيريالية »] ٠ من طراز آخر غير مالوف ، فانا اسخر قدراتي السابقة واللاحقة في التعبير عن جوهر الاشياء والسر الكامن وراءها بدلا من تصوير الاشياء ذاتها ، وهو مطلب عسير لانه يتضمن رسالة الفن بوجه عام وانا اعتقد انني قد ابتعدت الآن عن المرحلة التجريدية الى مرحلة بعدها ، تنطوي على كل مراحلي السابقة »٠

وزادت تعبيرية حدة وانفعالا في مجموعة من اللوحات التي رسمها بعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧ م) والتي عكست رؤيته وعواطفه وانفعالاته الا انه عاد ثانية ليحقق لتعبيريته الابعاد الجمالية المتنوعة « الشاعرية» « الزخرفية » ، « الحركية » لو عاد ليعالج الموضوعات التي طرحها في الستينات ، واستمر في السبعينات ، في صياغة مختلف الموضوعات التي طرحها عبر رحلته الطويلة « الطبيعة ـ الارض ـ الفلاحة ـ مشاهد الريف المراة الشعبية ـ المجموعات الانسانية » اضافة الى استخدامه الحرف العربي ، استخداماً متميزاً ، من حيث القيم التعبيرية ، ومن حيث المساحة التي يشغلها الحرف ، كتصوير لا كزخرف ، وشكل يوقظ الخيال ، ويربطه بعالم موجود او بأحلام او بعوالم سيريالية هي مزيج من الحلم والواقع ، ومن لوحات هذه المرحلة نذكر : (لوحة ارضنا الخضراء ـ لوحة ذكر وانثى) ـ لوحة وجه فلاحة ـ لوحة تحفظ ـ لوحة رباعي ـ لوحة امومة ـ لوحة القبيلة ـ الوحة غرفة الانتظار ـ لوحة تجمع اضافة الى لوحاته المستوحاة من الحرف العربي (عدة حروف) ، ورغم تنوع مصادر التعبير وتنوع الموضوعات التي عالجها في السبعينات والثمانينات الا اننا نرى وحدة مشتركة ، تكمن في اسلوب العبير ، في التناغم الجمالي اللوني ، وفي الحركة الشاعرية للشخوص كما للحروف المرسومة من جديد ، وفي اللمسة اللونية السريعة المحققة بعفوية هي نتاج انفعال، والشيء المؤكد ان انفعالات « صلاح طاهر » في هذه المرحلة هي انفعالات جميلة ، تختلف عن انفعالات الفنانين التعبيرين الذين اكدوا على الآلام والاحزان والمآسي الانسانية ، وتلك مسالة جمالية نراها محدودة في تجارب الفنانين العرب المعاصرين ، ويمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر تجارب « مروان قصاب باشي ـ فاتح المدرس ـ بول غراغوسيان ـ وغيرهم » وبذلك حقق « صلاح طاهر » تميزه كجمالية ورؤية ، وظل حافظاً للواقع الشعبي الذي انطلق منه فجماليات الوانه في تآلفها ، او تناغمها او انسجامها أو تنافرها ، لا تقل جمالية عن الالوان التي نراها في الحياة الشعبية ، في ثوب امراة او مساحة من زجاج معشق ، او عمل خزفي شعبي ، أو زخارف وكتابات شعبية ، مرسومة او محفورة او منحوتة ، وهكذا ساهم « صلاح طاهر » في بناء وتطوير الاتجاهات الفنية التي عاصرها خلال نصف قرن من الزمن ومن العطاء الجمالي المتنوع وصولا الى التميز كشخصية فنية متفردة.

أبطال الحجارة في لوحات أطفال من سورية

غازي الخالدي

الطفل يرسم ما يدرك ، ولا يرسم ما يرى ، فهو عندما يرسم البحر ، يعرف ان السمك يعيش في الماء ، فيرسم البحر والسمك فيه وكانه يراه .. وهذا ما يطلق عليه في فنون الأطفال : بالشفافية .

والطفل يعرف ان الشجرة تحمل ثمرا ، فيرسمها مثمرة ، حتى ولو كانت على بعد كيلو مترات في رأس جبل ، يصر على أن يظهر الثمر واضحا ، فهو هنا لا يدرك أهمية الأبعاد ، وماذا تفعل هذه المسألة في عدم وضوح التفاصيل للأشياء المرئية ..

وكذلك يرسم الطفل ما يحبه ، جميلا ، أنيقا ، مبالغا في اظهار جماله ، كأن يرسم أمه وكأنها عروس ، جميلة ، رشيقة ، طويلة ، كبيرة الحجم ، أهم من جميع عناصر الصورة الاخرى ، فالذي يحبه يبالغ في اظهار أهميته ، وحجمه .

وهنا يرتبط الموقف المبدئي للطفل من الشيء الذي يرسمه ، فاذا كره شيئا اظهره قميئا ، مشوها ، صغيرا ، وبطريقة لا شعورية ، تدلل على الاحتقار وعلى عدم الحب ، بل على الكره الكامل .

وفنون الأطفال ، درست في العقد الرابع من هذا القرن ، وبدأ العالم يلتفت اليها ، منذ صدر بيان جنيف (١٩٢٤) حول حقوق الطفل في العالم ، ومنها حق التعبير (المادة ٧) من مشروع اتفاقية حقوق الطفل (١٩٧٩) الصادر عن هيئة الامم المتحدة .

والتعبير يشمل ، الكلام ، الكتابة ، الفنون منها الرسم ، وبدأت الدول تعطي للرسم أهمية خاصة ، لانه لغة سهلة القراءة ، وعالمية الانتشار ، وانتقالها سهل من مكان الى آخر وقدرة وصولها الى كل بيت متوفرة عن طرق الاعلام المختلفة ، من طباعة ونشر وخلافه .

ويبدو أن مسألة التعبير الفني عند الأطفال ، اخذت دورها ، وبطرق مختلفة في مناسبات الدفاع عن الوطن ، ففي بور سعيد ، قصة مشهورة عن طفل استشهد على يد العدو وهو يرسم على احد الجدران كيف يصطاد المواطن العربي في مصر ، الغزاة الهابطين



علي خيار

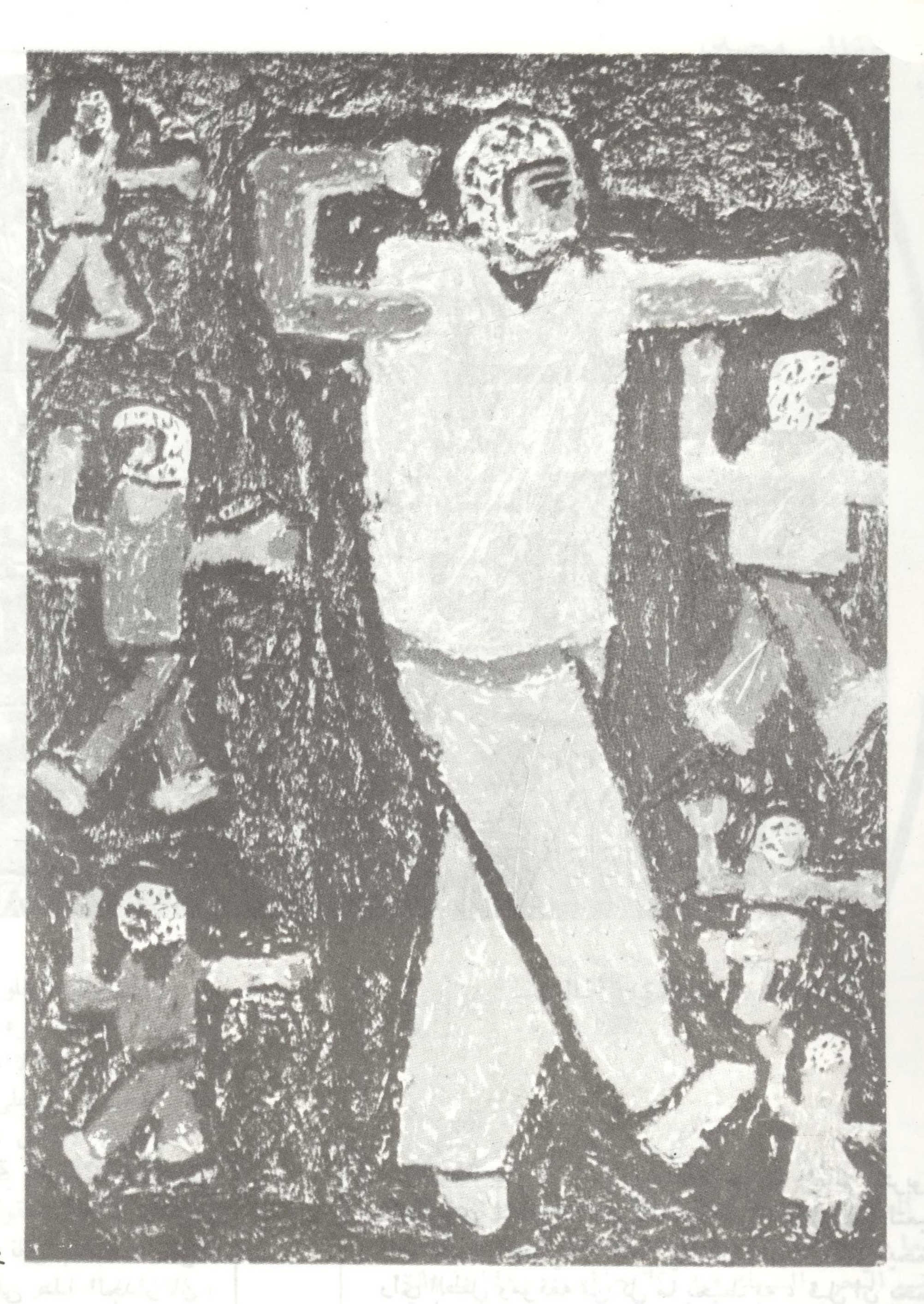
بالمظلات من الطائرات المتوحشة التي تنقض على بور سعيد .

وقد حفظ الجدار كما هو ، نقل بكامله ، الى متحف بور سعيد ، حيث كتب على هذا الجدار ان اللوحة التي رسمها الطفل (ابن محمد مهران) اثارت غضب العدو المحتل ، كما أثارت اعجاب وتقدير وحب المواطن المصري الذي يدافع عن وطنه .

وفي فيتنام ، شواهد كثيرة حول رسوم الأطفال التي جسدت غضب الطفولة على (الامريكي البشع) ، وهذه لوحة اشتهرت كثيرا لطفل فيتنامي ، رأى بأم عينه ، كيف قتلت كامل أسرته من قبل الغزاة ، فرسم لوحة عن هذا المشهد الذي لا ينساه أبدا رسم الجندي الامريكي وكأنه وحش حقيقي ، له شكل اسطوري ، أسماها « الامريكي البشع » ، وقد نشرت حينها في الصحف الامريكية ذاتها وتناقلتها وكالات الأنباء .

ومنذ عام (١٩٤٠) عندما تحدث العالم التربوي النمسوي تشايزك عن أهمية فن الطفل في التعبير الصادق ، الجريء ، العفوي ، المباشر ، الذي يحمل راي الطفل وموقفه من كل ما يحيط به ، قبل أن يحمل قيمة فنية بحد ذاتها لأن هذا الفن ، هو مثل الكلام ، تعبير عن الحب ، أو الكره ، أو الغضب ، أو الفرح ، فالطفل لا يقول انا اكره ، أو انا احب ، أو انا غاضب ، ولكنه يعبر عن كل هذه الاحاسيس والمشاعر ، بالرسم وببساطة ، والذي يحبه يبالغ في اعطاء حجم كبير له ، والعكس صحيح .

وأدوات التعبير لدى الطفل ، بسيطة ، ومستمدة من الواقع الذي يسمعه ويراه ، ويتاثر به ، فيتحمس له ، ويرسم ما يحس به ، فينقل الينا هذه الاحاسيس والمشاعر بلغة مبسطة ، وبمفردات مقروءة ، وبألوان غير مركبة ، ليس فيه نسب ، ولا أبعاد ، ولا حجوم ،



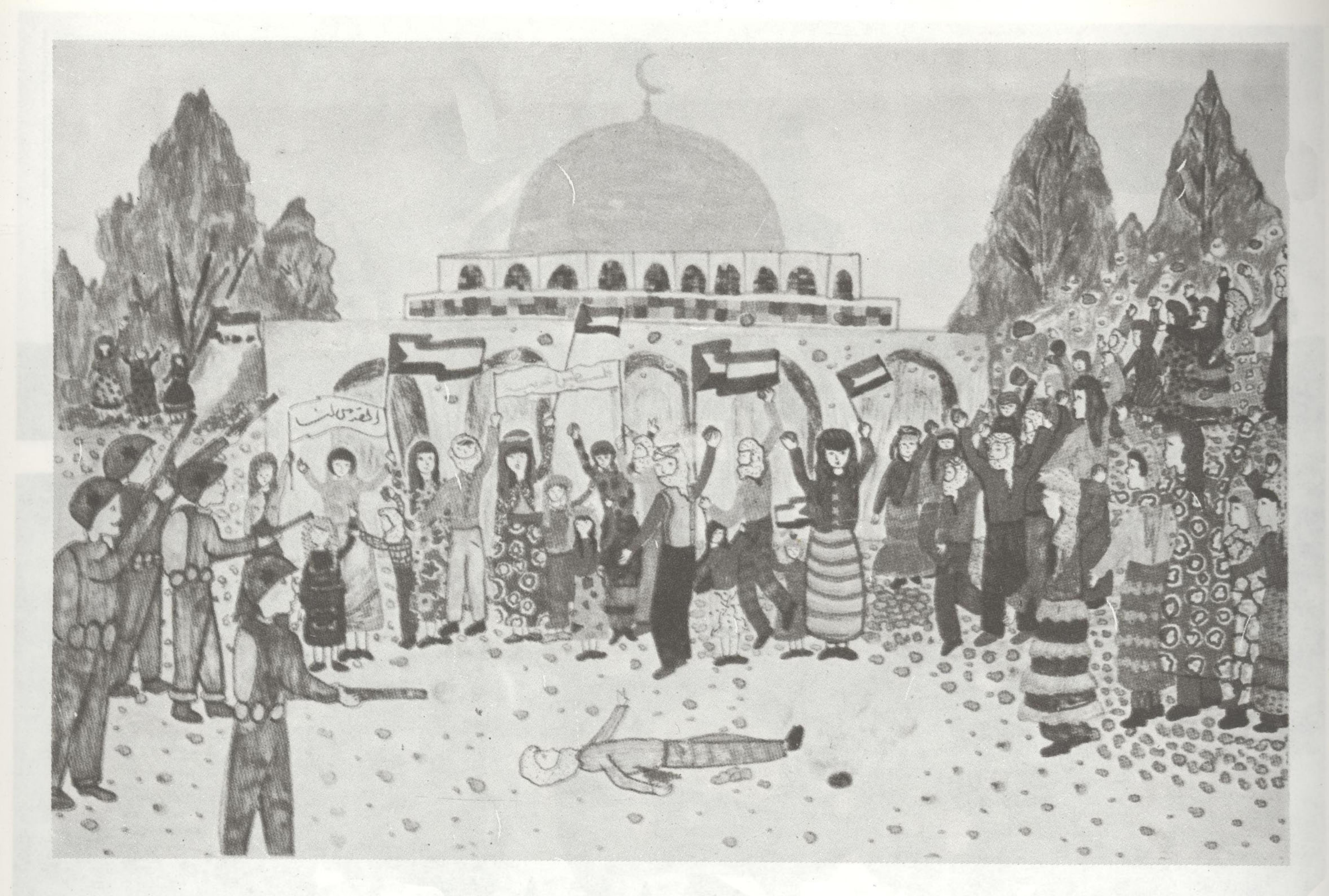
محمد أمين الخالدي

ولا منظور ، فهي مرسومة على سطح واحد يجمع احيانا بين الزمان والمكان ، ويرسم حادثتين وقعتا في مكانين مختلفين ، ويرسمها في مكان واحد ، وفي زمن واحد ، وكأنه يريد أن يقول لك ما عنده دفعة واحدة ليقنعك بما يريد ان يوصله اليك ، وهذه من أهم ميزات فن الطفولة .

الفن الصادق ، المقنع ، الذي يصدر من القلب الصغير ، ليدخل مباشرة الى القلوب الكبيرة .

وقد شجعت الدول المتطورة ، والنامية ، فكرة مسابقات ومهرجانات ومعارض ، عالمية لرسوم الاطفال ، خاصة وان هذه الرسوم أصبحت تعكس هوية القطر الذي ينتمي اليه الاطفال ، ويعكس معاناتهم ، ومشاكلهم وحياتهم ، وينقل طموحاتهم ، تماما كما حدث عندما أعلنت مؤسسة شنكار الهندية العالمية المعروفة ، عن مسابقة بعنوان (أنا أحب قريتي ومدينتي) فجاءت رسوم الاطفال من مختلف بلدان العالم ، لتقول لنا ، ان هذه الرسوم تمثل البلد الفلاني ، وتلك تمثل المدينة الفلانية ، بمعنى ان الاطفال عبروا عن ارتباطهم بوطنهم وحبهم لجمال هذا الوطن ، وتأكيد هويته المميزة ، دون أي ضجيج اعلامي ، أو ضجة مفتعلة للتعريف بالوطن .

وفي سورية ، اليوم ، تجربة متطورة بدأت منذ



لواء يازجي

خمسة عشرة عاما ، مع ولادة منظمة طلائع البعث ، حيث بدأ الاهتمام جديا بفنون الاطفال ، كوسيلة هامة لاكتشاف الطفل : نفسيا ، واجتماعيا ، وتربويا ، والعمل على مساعدته ، في ايجاد الحلول المناسبة لتطوير حياته وحفظ حقوقه ، في البيت والمدرسة ، والمدرسة الخلفية اي (الشارع ، السينما، التلفزيون، والصحافة والكتاب والمجلة) .

وطرحت شعارا هاما في هذا المجال وهو [فنون الاطفال وسيلة تربوية متطورة] اي ان الطفل يرسم لا للرسم ، بل يرسم ليقول لنا ماذا يريد ، وماذا يشعر ، وماذا يحب ، وماذا يكره ، ومن أي شيء يتألم، وما هو الشيء الذي يغضبه ، أو يفرحه .

ومن خلال استعراض مجموعة المعارض والمسابقات والمهرجانات العربية والدولية التي شاركت بها سورية من خلال رسوم الاطفال ، أثبت الطفل العربي السوري، أنه مدرك لما يرسم ، يستطيع وبكثير من الجرأة أن يقول لنا ما يريد ، وما يحب وما يكره ، وقد انعكس صدق فنون الاطفال في بلدنا على مدى النتائج الطيبة التي حصلنا عليها في المسابقات والمعارض العالمية ، ولعل أقرب مسابقة كانت مسابقة طوكيو لفنون الاطفال ، حيث فاز من سورية وحدها حوالي / ١٣ / طفلا وطفلة بجوائز ذهبية وفضية وبرونزية ، ثم مسابقة (يوكوها) ، ثم مسابقة هنغاريا ، وقبلها مسابقة (أتاتورك) في تركيا ، ولعل التجربة التي خاضتها سورية مع فنون الاطفال في عام (١٩٨٦) ، حيث دعت المنظمة لأول معرض دولي لفنون الاطفال يقام في سورية ، رافقته ندوة عالمية لدراسة وتحليل والاجتماعية والاقتصادية وقد شارك في هذا المعرض الدولي أطفال من (٣٤) دولة في العالم ، وفاز أطفالنا بجوائز عديدة كما فاز أطفال من مختلف بلدان العالم .

المهم في كل هذه الانشطة أنها أعطت لفن الطفل حقه ، في أن يكون في مقدمة الوسائل المعاصرة للتعبير



فرح جديد

عن ضمير الطفل حول أهم قضايا يعيشها الوطن والمواطن .

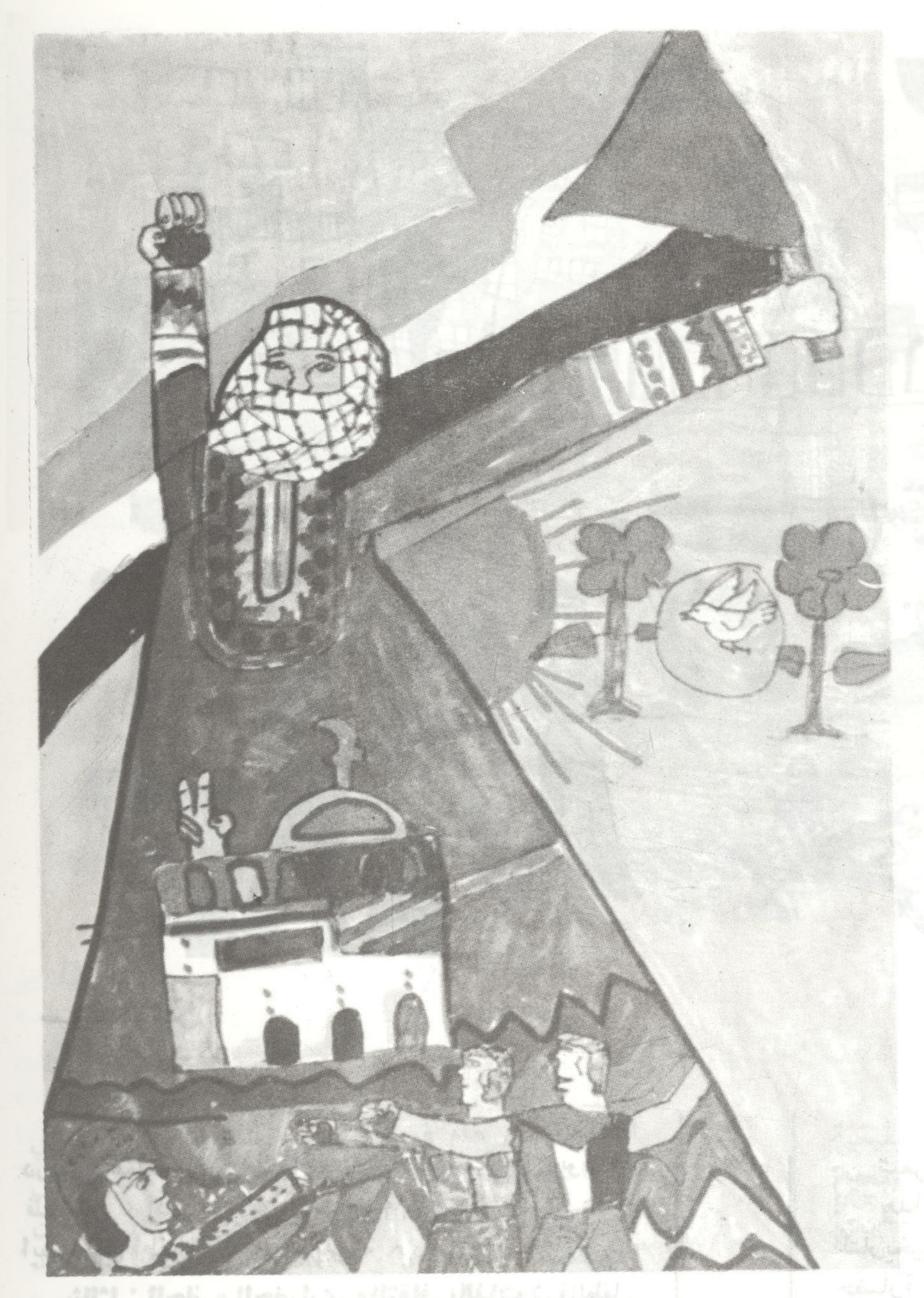
واليوم يعيش الطفل العربي قضية هامة ، وكبيرة، هزت وجدان العالم ، فكيف لا تهز الطفل الذي يكاد يكون أكثر الناس براءة وصدقا وعفوية ، وجرأة ، وخاصة أن المسألة تعنيه هو بالذات أي تعني الطفل العربي بالذات .

فهو يرى يوميا على شاشة التلفزيون ، وحشية العدو في تكسير العظام وضرب الاطفال ، والتهجم على النساء ، وقتل الأبرياء من مختلف الاجيال ، بطريقة لم يسبق لها مثيل في تاريخ الشعوب .

ان طفلنا في سورية ، يتابع بكل دهشة هذه الاخبار ، يسمع باهتمام ويرى باهتمام ويسأل ، ويسأل كل يوم ، عن الجديد في الانتفاضة ، ويفرح أكثر عندما يعلم أنها مستمرة وهذا الاستمرار بالنسبة للطفل ، هو مسألة شحن دائم ومستمر ، لمشاعره وأحاسيسه تجاه رفاقه الاطفال العرب الذين يواجهون آلية العدو بالحجارة ، ان أطفال الحجارة في فلسطين ، تحولوا اليوم الى أبطال الحجارة ، في نظر العالم كله .

ان الطفل عندنا يستمع الى أمه وأبيه ، ويفخر كثيرا عندما يجد أسرته وهي تروي قصص البطولة عن مواقف أطفال الحجارة ولهذا نجد أطفالنا ينكبون ، في وقت فراغهم ليرسموا لوحات عن ابطال الحجارة ، رفاقهم الاطفال الذين يشرعون صدورهم ، ويرفعون العلم، ويواجهون الحديد والنار، والسموم والبلاستيك وكل أدوات الوحشية الصهيونية .

لقد رسم كثير من الاطفال لوحة أو أكثر عن الانتفاضة ، لذلك بدأت تتسابق المدارس الابتدائية على اقامة المعارض والمسابقات حول هذا الموضوع ، حتى أن مؤسسة البريد ، في صدد اصدار طابع تذكاري



عبد الرحمن الشاعر

للوحة من رسوم الاطفال عن الانتفاضة .

ان المتأمل لأعمال أطفالنا حول الانتفاضة ، يرى في هذه الرسوم عدة أمور هامة جديرة بالوقوف والتحليل والاهتمام من عدة جوانب :

اولا : جانب الوعي ، الوطني ، والقومي : وهذه المسألة لها أهميتها كثيرا في الوصول الى المواطن في كل مكان ، فالطفل يعيش بصدق أحداث وطنه ، ويعبر عنها بوسيلته البسيطة الصادقة المعبرة والجريئة ، وبالتالي تزيد من حب الطفل لوطنه ، وحب الطفل لوحدة هذا الوطن ، من خلال وحدة النضال والكفاح ضد المستعمر ، وضد المحتل ، فالطفل عندنا يشعر وبكل صدق أن الطفل في فلسطين هو الطفل العربي الذي يشرف أمته ، ويرفع رأس أمة العرب كلها ، بنضاله وبتضحياته ، وباستمرار وقوفه وانتفاضته ، وهذا ما يجعل طفلنا يفخر بانتمائه الى أمته العربية ، خاصة وأن فلسطين العربية هي جزء من هذه الأمة .

ثانيا : الجانب التربوي : فالطفل الذي ينشأ على قيم تربوية صحيحة ، يشب وينمو ويكبر عليها ، مثل : الايمان بالعمل الجماعي والتعاون ، والعمل المشترك ، والجرأة ، والثبات ، والصدق ، والصبر ، والمواجهة المستمرة ، وعدم الخوف من أي شيء ، حتى من الجوع ، وحتى من فقدان الماء ، من فقدان ملابس العيد ، وأفراح العيد .

هذه القيم التي تزرع الآن في نفوس الاطفال ، هي



سوسن فرّا

دروس عملية يقوم بها أطفال الانتفاضة كل يوم في فلسطين ، اذن هي أي الانتفاضة مدرسة تربوية هامة أيضا لكل أطفال الوطن العربي .

ثالثا : الجانب الحضاري والثقافي بالذات : فالطفل بدأ يسمع ويعرف كيف ان العالم ، كله ، بدأ يتعرف على شيء اسمه (عرب) وشيء اسمه فلسطين ، وشيء اسمه حضارة عريقة ،، تتمثل بالأرض ، والتاريخ والمباني المعمارية ، الهامة مثل قبة الصخرة ، مثل الأزياء الشعبية كشاهد تراثي لحضارة شعب عريق له جذور أصيلة ، لذلك نجد الأطفال يؤكدون في رسومهم على هذه المعطيات في الأزياء ، في الملامح المعمارية الحضارية التي توضح هوية المكان ،، اذن لقد لفتت الانتفاضة أنظار العالم الى أهمية تاريخ حضارة هذه الأمة العريقة ، وبالتالي بدأت تتابع وبكل اهتمام وحرص على حماية هذه الحضارة ، حماية آثار العرب في فلسطين العربية ، حماية التراث العربي العريق في فلسطين ، اضافة الى ما يقال وما قيل عن فلسطين ،، من شعر ونثر ، من قصة ورواية ، بدأ العالم يلتفت الى هذا النوع من الأدب ، حتى الى السينما والافلام التاريخية والوثائقية والفنية ،، التي تعكس أهمية حضارة فلسطين العربية .

ان ذلك يؤكد أن الانسان العربي في فلسطين ، وخارج فلسطين هو انسان حضاري ، لا يريد قتل الناس ، ولا اعدام الحضارة ، ولا تشريد الاطفال ولا طمس ملامح التقدم ،، ولكنه فقط يريد ان يعيش سلام، ويبني صرح الحضارة ، ويساهم في بناء الانسانية ، على أسس عادلة ، وليعمل وبصدق على حماية تراثه ، الوطني والقومي والحضاري ،، على ترابه الذي يعتز بالانتماء اليه .

وبعد .. لنحاول معا ان نتعرف على أهم الملامح التي ورد ذكرها في هذه الكلمات ، في رسوم اطفالنا ، حول موضوع الانتفاضة ، علما بأن هؤلاء الاطفال من مختلف محافظات القطر ، أي أن أي رؤية تحليلية لرسوم الاطفال ، لا تعني اطلاقا مدينة معينة او محافظة



محمد أبازيد

معينة ، او مسابقة معينة ، بل تعني مشاركة حقيقية وصادقة وجادة من كل اطفال القطر ، للوقوف وبحزم ويصدق الى جانب اطفال ابطال الحجارة في فلسطين العربية .

اذا استعرضنا مجموعة غير قليلة من رسوم الاطفال حول الانتفاضة نلاحظ بعض القواسم المشتركة الهامة التي يعبر فيها الاطفال عن رأيهم وموقفهم ورؤيتهم من من الانتفاضة .

اولا : اهمية وجود العلم العربي في جميع اللوحات : بل وجود أكثر من علمين عربيين في اللوحة الواحدة ، وهذا دليل واضح على حب واعجاب اطفالنا لجراة اطفال ابطال الحجارة من جهة ، ولتأكيد هوية هذه الانتفاضة وتحديد العدو المحتل من صاحب الحق المناضل .

ثانيا : استخدم بعض الأطفال مشاهد النعش : نعش الشهيد الملفوف بالعلم العربي وهذه مشاهد عاشها أطفالنا وشعروا بها تماما ، واعتبروا ان هذا المشهد جزء هام في ازكاء روح النضال ، وزيادة في الحماسة والتضحية ، والفداء ، وكأنه رسم النعش هو نوع من التذكير بأهمية الحوافز نحو مزيد من التضحية والعطاء ، وان المناضلين يفدون الشهيد بدمائهم والدليل انهم يقدمون كل يوم شهيد او شهيدين أو أكثر .

وهذا ما لفت نظر الاطفال بشكل واضح .

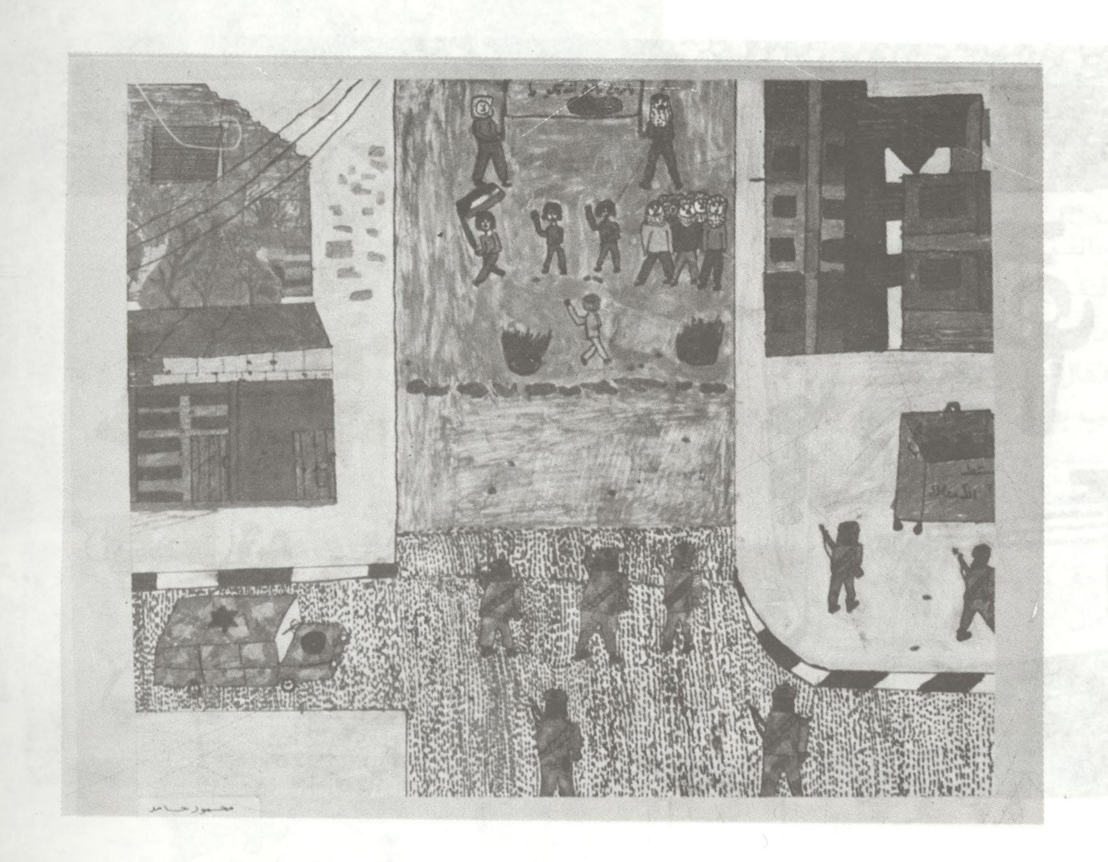
ثالثا : بعض الأطفال رسم الكنيسة الى جانب المسجد : كأنما يريد الطفل أن يقول أننا لا نفرق بين الأديان ، وان الدين لله والوطن للجميع ، وهذه ظاهرة وعي تربوي هام يلفت النظر ايضا .

رابعا : رسم بعض الاطفال ارضية اللوحة بلونين مختلفين : لون لابطال الحجارة ولون للعدو المحتل ، كأن الطفل يريد ان يقول أن هذه الارض المحتلة ، وهذه الارض في طريقها الى التحرير ، والاطرف من ذلك ان اللون المحدد لارض أبطال الحجارة ، لون حار ، مثل الأحمر أو البرتقالي ، ولون الأرض التي يقف عليها العدو

محمد فينو

خير علي أديب





محمود حامد

لون داكن ، وبارد ، مثل الازرق أو البني .

وهذا التعبير لا شعوري عند الطفل لتأكيد فكرة حرارة اللون مع حرارة الحب والمشاعر الصادقة ، خاصة وأن الاطفال يحبون الالوان الحارة بطبيعتهم .

خامسا : نلاحظ في معظم رسوم الأطفال حول الانتفاضة أن البطل في جميع اللوحات هو الطفل : فكأنما يريد طفلنا في سورية ، ان يقول للطفل في الأرض المحتلة ، نحن معك ، وانت في المقدمة دائما ، ونحن نفخر بك وبدورك ، وبنضالك وبتضحيتك .

لذلك ركز اطفالنا على رسم الأطفال في مقدمة المعركة دائما ، لاعتزازهم بالاطفال الأبطال ، وكأنها عملية تمني لو انهم هم انفسهم كانوا معهم في المعركة .

سادسا : ان اطارات الكوشوك المحترقة : أخذت حيزا هاما وكبيرا عند بعض الأطفال وهذا ايضا يعني اهتمام اطفالنا بأدوات المعركة ، خاصة منها ما يعيق تقدم العدو ، ومحاولة اعاقة آلياته نحو الأطفال .

لذلك نجد مسألة النار والحريق ، واطارات السيارات أحد خطوط الدفاع الاولى الهامة في رسوم الأطفال ، وكأنها اشارة من اطفالنا الى أطفال الحجارة ان يحاولوا ما استطاعوا حماية انفسهم وإعاقة تقدم العدو .

سابعا : نلاحظ من معظم رسوم الأطفال التركيز على آلية العدو ووحشيته ، وهمجيته : بندقية ، مدفع ، دبابة ، مقابل حجر من يد طفل ، ومقلاع من من يد شاب أو زجاجة مشتعلة لا اكثر ولا أقل ! هذه الظاهرة واضحة تماما في جميع الرسوم ، وهذا يعني ان اطفالنا يشعرون بصعوبة المعركة وعدم التكافؤ في المعركة ، وهذا هو وجه البطولة الحقيقي الذي يفخر به الأطفال عندنا .

ثامنا : رسم بعض الأطفال : الابنية ، مثل القرى والبيوت وبيت المقدس بشكل خاص ، وذلك للدلالة على هوية الأرض التي يقاتلون فيها ، أرض عربية ، وبالذات فلسطين ، وخاصة رسم ملامح من القدس .

تاسعا : الاحجار هي القاسم المشترك في جميع رسوم الاطفال : فلا تكاد لوحة تخلو منها وهذا دلالة على اداة المعركة ، نهارا او ليلا ، فقد رسم اكثر الاطفال الشمس دلالة على زمن المعركة ، وبعضهم ، رسم القمر لنفس غرض الزمان .

عاشرا : حركة الهجوم بالنسبة لابطال الحجارة : العفوية والجرأة والحماسة في الهجوم ، تختلف تماما عن حركة الجنود والاعداء وهم يقفون بتردد وخوف ، وقلق ، رغم انهم يحملون البنادق والمتاريس ووراءهم

إياد أفغاني

فتون جوخدار



الدبابات والآليات تحميهم

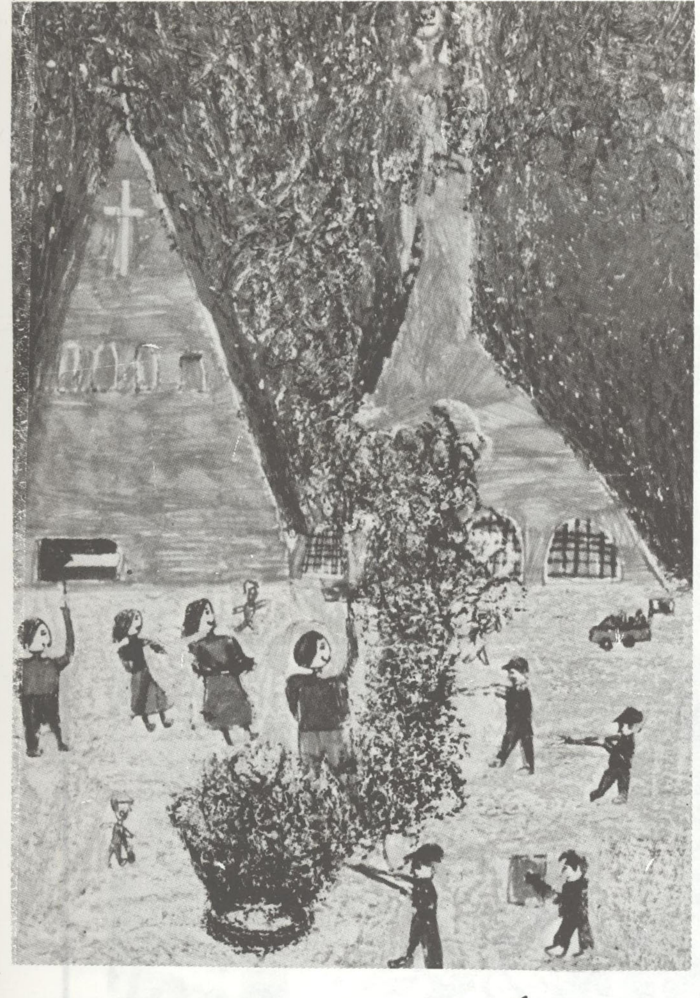
هذه الظاهرة لها أهميتها الكبيرة ، وفيها تحديد صريح وواضح لموقف اطفالنا من المعركة كأنهم يقولون ان ابطال الحجارة يندفعون بكل جرأة وبكل ثقة وبكل ايمان ، بينما المحتل الغاضب خائف ومتراجع ومتردد ، واستطيع ان اقول ان هذه التضحية هي تحية غير مباشرة لبطولات اطفال الحجارة من اطفال سورية .

الحادي عشر : بعض الاطفال لم يكتف بالرسم او الالوان ، ولكنه اضاف وكتب بعض العبارات مثل : يسقط الاستعمار او تسقط الصهيونية والاحتلال ، او عاشت الانتفاضة ، ان الاطفال يلجأون الى هذا النوع من التعبير ، للتأكيد على فكرتهم ، ولتوضيح جوانب هامة من مضمون وفكرة اللوحة ، وهذا معروف في اساليب التعبير في رسوم الاطفال .

الثاني عشر : لننظر وبدقة الى ما رسمه اطفالنا بالنسبة للمناضلين العرب : أي ابطال الحجارة ، فنلاحظ عدة امور منها مثلا « وضع اللثام الفلسطيني » على الوجه للحماية من ان يتعرف العدو على المناضلين ، ويتابعهم ، كما يسمع الاطفال في الاخبار ، وبالاضافة الى أن شكل الفدائي في نظر الاطفال يرونه دائما ملثم الوجه .

ثم نلاحظ اهتمام الأطفال برسم الازياء الشعبية المزخرفة للنساء اللاتي يساعدن ابطال الحجارة ، بتجهيز الحجارة ، او رميها مع الاطفال على المحتل ، ان رسم الزخارف على الملابس دليل على اهتمام اطفالنا بتوضيح شخصية الانسان العربي من خلال ازيائه العريقة التراثية التي يشاهدها في وسائل الاعلام المختلفة .

بعد هذا الاستعراض الكامل لما يمكن ان نقرأه في رسوم اطفالنا حول موضوع الانتفاضة ، نجد انفسنا أمام اكثر من حقيقة . اهمها هو الاحساس الصادق بالتواصل والتلاقي بين اطفالنا واطفال فلسطين ، ابطال الحجارة ، فاطفالنا يقفون وبكل قلوبهم الصغيرة ، مع رفاقهم في فلسطين ، ويعبرون عن هذا الموقف برسومهم والوانهم ، وبتفاصيل مذهلة لو دققنا فيها اكثر لوجدنا الفرق الذي يوضحه الطفل عندما يرسم الوجه العربي والوجه الاسرائيلي ، كذلك ، حركة الأيدي ، والارجل ، وطريقة حمل الاسلحة ، بينما يرسم الاطفال بحركات كلها انطلاق ، كلها جرأة ، كلها اندفاع باتجاه واحد ، ولهدف واحد ، فيرسم السواعد والايدي ، وحركة الصدور ، والراس كلها باتجاه واحد هو مواجهة العدو ، حتى لو اتيح للقارىء ان يتابع ولده في البيت وهو يرسم موضوع الانتفاضة ، سيفاجأ بمسألة هامة جدا ، وهي ان الطفل وهو يمارس رسم

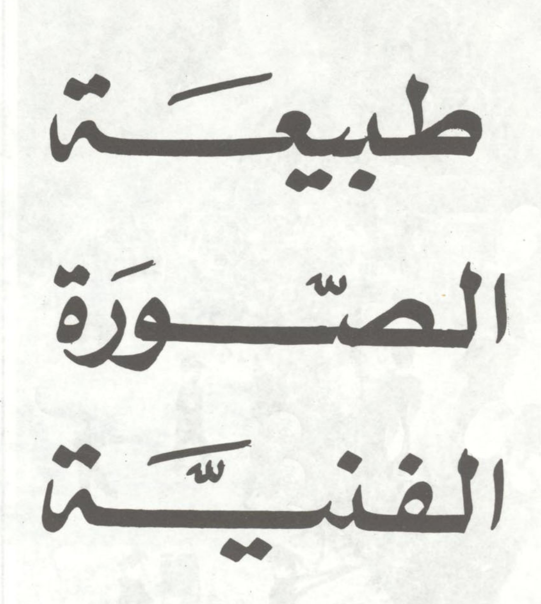


المسجد والكنيسة

هذا الموضوع ، تظهر عليه انفعالات ، وحركات واحيانا يصدر بعض الاصوات ، وقد يرفع يده ، ويضرب قدمه على الارض أو ينادي بأعلى صوته وبشكل مفاجىء ، وكأنه يعيش لحظات المعركة حقا ، وهو يرسمها ، انه يتخيل نفسه واحدا من ابطال الحجارة فعلا انه يجسد الموقف ، ويعيشه بكل ابعاده وكأنه معه ، وهذا بيت القصيد ، وهذا هو الاهم في مسألة « الصدق » في الفن ، او في التعبير الفني الصادق .

ان الاستمرار في الانتفاضة يستتبع استمرار اطفالنا في التعبير عن غضبهم ووقوفهم بكل حزم مع رفاقهم ابطال الحجارة ، وهذا ما يحدث الآن في المدرسة الابتدائية ، في القطر اننا نقيم المعارض ونعرض هذه الرسوم وستنتقل الى خارج القطر ، لتعرف العالم على موقف الاطفال العرب في سورية من هذه الثورة الشعبية الاولى من نوعها في تاريخ نضال الشعوب ، اننا نفخر بابطال الحجارة كما نفخر ونعتز باطفالنا الذين يعيشون دقيقة بدقيقة مع ابطال الحجارة من خلال رسومهم ، ومتابعته المستمرة ، وسيبقى التواصل مستمرا بين الطفل العربي في فلسطين وخارج فلسطين الى ان تشرق شمس الحرية والعدل والسلام وسيبقى للفن دوره الهام في التعريف بكل هذه المواقف والبطولات

طبيعة الصورة الفنية



عبد الله عساف

يتناول هذا البحث اهمية الصورة الفنية ووظيفتها في الفنون والآداب ، كما يبحث في طبيعتها وفي موادها وفي خلاف النقاد والفلاسفة حول ذلك ، ثم يتوقف عند علاقتها بالواقع بوصفها شكلا من اشكال التملك الجمالي للواقع ، وبعلاقتها بالمبدع بوصفها ذات صبغة واحدة لا تتكرر بفضل فعل الخلق الذي يوفره لها مبدعها ، ولانها مطبوعة بطبعه وبرؤيته لما يحيط به ، ثم ينتقل البحث – بعد ذلك ليتناول علاقة الصورة الفنية بالنموذج ، لانها من اقدر الاساليب الفنية على اكتشافه وتجسيده وخلقه .

اما النقطة الاخيرة التي سيتناولها هذا البحث فتتجلى في خصوصية الصورة الفنية في كل من الشعر والرواية والقصة والمسرح والفن التشكيلي .

المقدمة

من المؤكد أن الآداب والفنون التشكيلية في الوطن العربي تطورت تطورا نوعياً بارزاً في النصف الثاني من هذا القرن ، وابرز مظاهر هذا التطور تتمثل في المضمونين الاجتماعي والانساني وفي وسائل التعبير والتصوير وفي طريقة استخدام الرموز والاساطير وفي استيعاب المؤثرات الثقافية – التراثية والغربية – استيعابا مبدعاً ، ولعل ابرز مظاهر التطور تتجلى في الصورة الفنية .

ومن المؤكد ايضاً ان النقدين الفني والادبي ، لم يستطيعا – على الرغم من الجهود الكبيرة التي قدمها النقاد – على مجاراة ذلك الابداع .

ومن القضايا التي ما زالت غائبة أو شبه مبهمة في اذهان النقاد قضية الصورة الفنية ، ومن خلال مراجعة متانية لما كتب حول الصورة الفنية في الوطن العربي يمكن اعادة غموض المصطلح واضطراب الرؤية الى سببين مباشرين .

اولهما – استعارة مفهوم هذا المصطلح من الدراسات الغربية للصورة اما عن طريق الترجمة واما عن طريق التواصل المباشر .

وثانيهما : فهم النقاد المعاصرين المثالي لطبيعة العملية الابداعية في الفن بشكل عام . ومعروف أن الصورة مرتبط بمفهوم الفن ، والفن ، والفن لدى معظم نقادنا صورة لذات مبدعه المنعزل عن أي أثر خارجي او انعكاس لما هو غيبي لا علاقة له بما هو موضوعي .

وقد كان السببان المذكوران وراء كثير من المآخذ التي يمكن ملاحظتها بشكل بارز على الدراسات النقدية العربية التي اهتمت بالصورة الفنية .



نذير نبعة

ومن أهم تلك المآخذ : فهم الصورة من زاوية واحدة وسحب هذا الفهم على الصورة بشكل عام ، وتقسيم الصورة وتفريعها والبحث ـ عبثا ـ عن سمات خاصة لكل فرع من الفروع ، وربط الصورة بالشكل وعدها اطاراً او وعاء ، والوقوع في التعميم أحياناً والتناقض احيانا أخرى .

ـ من اولى المهام التي تنفذها الصورة انها تجسيد تجربة الفنان رؤاه ، وتعمق احساسه بالاشياء ، وتساعده على تمثل موضوعه تمثلا حسيا وتساعده على التواصل مع العالم الخارجي والاتحاد به . وقد (تطورت الصورة ... واضحت تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معا(١) واذا كانت الصورة كذلك ، فهي (تترك للفنان ان يتخيل ويختلق ، ان يستخلص من الوقائع معناها ، ومن ظواهر الحياة ما يعتبره اساسياً فيها وحاكما لها)(٢) .

ـ والصورة ـ بكونها تجسد المفهوم وتشخص المعنوي وتجعل المجسوس أكثر حسية ـ تعد بالنسبة الى المتلقي مدخلا الى عالم الفنان والاحساس بتجربته، وتمثل رؤاه والتواصل معه . ويفصل نعيم اليافي في هذه المهمة مستشهدا بقول هيوم : (ان الصورة شيء موضوعي وانفعال المتلقي بها يماثل انفعاله بهذا الشيء الموضوعي نفسه . وعن طريق هذا الاتصال المباشر بين القارىء والاشياء يلغى الاستعمال الاستعاري التقليدي للفن ، ويحل محله استعمال يثير في القارىء شعورا بأن احساسه بالشيء الموضوعي هو احساسه الذاتي)(٣) .

ـ وهي من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية واصالتها . ولما كانت الصورة تصهر

في شكلها النهائي عناصر متعددة ، ذاتية وموضوعية ، وعناصر فنية ومضمونية ، فان دراستها تعني دراسة تلك العناصر متفردة ومجتمعة ، وهي ، لهذا الطريق الهام بالنسبة الى الناقد للولوج الى جوهر العمل الفني وجمالياته . كما أنها (وسيلته التي يستكشف بها وهي احدى(*) معاييره الهامة في الحكم على اصالة التجربة)(٤) . ولعل دراسة الناقد للصورة من جهة أخرى (قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري)(١) .

ـ ولا تتوقف أهمية الصورة عند خدمة الفنان والمتلقي والناقد ، بل تتعدى ذلك الى الواقع . فهي ـ ضمن امكاناتها ـ تعيد تشكيله من جديد ، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه ، بحيث تجعل هذا الواقع ـ بجميع أشكاله ومستوياته المستخدمة ضمن العمل الفني ـ ماثلا أمام المتلقي وحيا وخصبا في مخيلة الفنان . والعمل الفني ـ كما يرى فيشر ـ (ينتهي بخلق صورة جديدة للواقع كما فهمه الانسان وأخضعه لسيطرته)(٢) .

ـ وتعد الصورة بالنسبة الى العمل الفني مجاله الحيوي الذي ينمو فيه . فهي **أولا** تصهر الكلمات التي تبدو خارج النص متناقضة أو متباعدة ،وتجعلها وحدة بنائية متكاملة ، ذات مناخ منسجم وأبعاد متناغمة . وبما أن الصورة ترتكز على الخيال ، فهي تجمع بين أشياء لا تجمع في الواقع ، وتوحد بين اشياء متناقضة وتقرب بين اشياء متباعدة . ومن عوامل (اهمية الصورة ... أنها في حالاتها القوية لا تتكىء على التوازي البديهي(*) بل تكتشف التماثلات الخفية بين العناصر المتباعدة في الظاهر) (٣) وهي **ثانيا** تقوم على اخصاب اللغة عن طريق تلقيح الكلمات وترميزها ضمن السياق .

ـ وعن طريق الصورة الفنية يجسد الفنانون رؤاهم . فالرؤيا تجربة مع المستقبل من خلال الواقع. وهذه التجربة في حيز الممكن/المحتمل . وهذا الممكن/ المحتمل المكون من عناصر متعددة ، غير واضحة الملامح لا يمكن أن يتبلور أو يتجسد الا ضمن الصورة الفنية التي تقوم بتنسيق الرؤيا وبنائها واعطائها أبعادا خصبة ونامية .

ـ وانطلاقا من هذا الحيز ـ حيز بناء الرؤيا ـ تقوم الصورة ببناء العالم الموضوعي الذي يجعلها تبدو مستقلة عن الواقع من خلال المناخ الذي يتميز به ، ومن خلال ايحاءاته الخاصة ، بينما هي ـ أي الرؤيا ـ تنطلق أساسا من الواقع عبر ذات الفنان . وتتوقف قيمة العالم الموضوعي البنائية ، وقدرته على التأثير والتوصيل ، على امكانات الوحدة العضوية . فعن طريق اتحاد الصور الجزئية واندماجها تتكون ـ بفضل الوحدة العضوية ـ الصورة الكلية التي تتميز في الاعمال الابداعية عادة بشروط داخلية متماسكة ومتميزة ، وعالم متكامل ، وحياة مستقلة .

ـ ولابد من القول : ان الصورة الفنية هي الوحيدة القادرة على خلق النموذج الفني وتعميمه ، وذلك بتكوينها لهذا النموذج وتجسيده ، وطرحها للمثل الاعلى من خلال معطيات موضوعية . (وبفضل النمذجة يكشف الفنان حقيقة ظواهر الحياة ومعناها، والقوانين الداخلية القائمة في أساسها . ولهذا السبب بالذات تكون صورة ذات قيمة عامة . فهي لا تؤثر في الفنان فقط ، بل في كل الناس ، يتعرف كل منهم فيها الى شيء اليف اليه وقريب منه)(١) .

ـ وقد أدرك النقد الغربي أهمية الصورة في الفن وفي الشعر خصوصا ، فعرفها ودرسها ، وأصلها ، واهتم كثيرا بأبعادها ، ولغتها ، وتركيبها ، وبنائها ، وتعبيرها ، وقد قيست جماليات كثير من المدارس الفنية على صورها . لكن هذا الوعي النقد لمفهوم الصورة وأهميتها لم يثن كثيرا من النقاد الغربيين عن المبالغة في تحميل الصورة أكثر مما تحتمل وأحيانا التطرف . فهذا (روبرت ارزروز) يقول : (ليس صوابا أن الصورة احدى دعائم الشعر . انما الصواب أن الصورة جوهر الشعر وهي روحه وجسده)(٢). ويتطرف (ازرا باوند) في قوله : (انه من الافضل ان تقدم صورة شعرية واحدة طوال الحياة من أن تنتج كتبا عديدة)(٣) .

ـ وكذلك فقد أدرك النقاد العرب المعاصرون أهمية الصورة . فاحسان عباس يرى أن الصورة ليست (شيئا جديدا ، فان الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم)(٤) . وتامر سلوم يدرك (أن الفن يقوم على تقديم الصورة . والصورة وحدها هي التي تجعل من ابداع الشاعر أو الرسام أثرا فنيا)(٥) .

مواد الصورة الفنية

تتكون الصورة الفنية من المواد الاولية التالية : الواقع ، الفكر ، العاطفة ، اللاشعور ، الخيال .

أولا ـ الواقع : ونعني به كل شيء خارج ذات الفنان . فالمادة والمجتمع بعلاقاته المختلفة ، والبيئة والمناخ وما الى ذلك عناصر واقعية تقع ضمن ادراك الفنان . وهي التي تغذي الصورة الفنية بالمادة



فريد جرجس

الاساسية. فمن المواد الحسية يتشكل جسدالصورة، وهو وما نسميه بالتشكيل الحسي ، فالفنان يجسد تجربته فتبدو شاخصة أمامنا عن طريق المادةالحسية التي ندركها باحاسيسنا .

ومثلما تقدم المادة للصورة حسيتها ، فان حركة الواقع الاجتماعي تمنحها الحياة التي تعطيها قيمتها والحركة التي تتحلى بها . فالصورة الفنية في أساس تكوينها انعكاس فني لحركة الواقع الاجتماعي . وهي تبدو دائما (نوعا من الواقع المادي المنعكس ، ولكنها وضعت خلافا للصورة الاخرى، كالصور الفوتوغرافية والافلام الوثائقية ، طبقا للوعي الفردي وتصوراته السياسية والقانونية والاخلاقية والدينية وغيرها من العالم . لذا فان الصورة الفنية ليست انعكاسا ميكانيكيا للواقع الذي كان الفنان قد تقبله في الحياة . ويبدو العالم الفني الذي يصوره الفنان عادلا أومجحفا خيرا أو شريرا ، واقعيا أو خياليا ...)(١) . وفي الحقيقة فان عكس الصورة للواقع ماهو الا (فعل النفاذ الى الواقع بصورة مبدعة)(٢) . والواقع لايقدم للصورة تشكيلها الحسي أو حيويتها وحركتها فحسب وانما يغذيها بنماذجه الاجتماعية . فأصل النموذج الفني يعود الى الواقع الاجتماعي . والفن ـ عن طريق صوره الفنية ـ يأخذ أساسيات نماذجه من الواقع ، فيكونها بطرائقه التصويرية والتعبيرية ، فتمنحه تلك النماذج المختلفة التي قام بتجسيدها الابعاد التي تعطي الفن قيمته ورسالته التي يسعى الى تحقيقها ونشرها . ولهذا يمكن عد (الصورة الفنية شكلا خاصا للانعكاس المعمم للعالم)(٣) .

من هنا نستطيع أن نفهم العلاقة التوأمية بين الواقع والصورة الفنية . ومن هنا نكتشف أنه مثلما لا تستطيع الكلمة أن تحقق (وجودها على نحو كامل الا كفعل اجتماعي حيوي)(٤) ، فان الصورة لاتستطيع أن تحقق وجودها الا كفعل اجتماعي حيوي . ومثلما يشكل الواقع بأشكاله المتعددة مادة رئيسة للصورة ، فان الصورة بمقدار ارتباطها بهذا الواقع وقدرتها على تجسيده ، وعلى تكوين نماذجها منه تستطيع أن تؤثر في ذلك الواقع ، وتغير فيه وتدفعه الى الامام .

ثانيا ـ ومن المكونات الاساسية للصورة الفكر . وهو نوعان : أولهما المخزون الفكري العام الذي يحمله الفنان ، وهو شائع ومنظم . فأما الشائع فهو ما يتداول اول بين الناس من حوادث وتصورات وحكايات رافقت الفنان ـ من دون ارادته ـ منذ بداية وعيه في مرحلة الطفولة واستمرت معه ، وأما الفكر المنظم فهو المتمثل

وحين يتحدث (ازرا باوند) عن الصورة الفنية يجعل الفكر شطر مادتيها . يقول : هي (تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن . وهي توحيد لافكار متفاوتة)(٣) . وقد بالغ (ماثيو أرنولد) حين عد الفكرة في الشعر كل شيء : (بالنسبة الى الشعر، الفكرة هي كل شيء ، أما الباقي فعالم من الوهم .. يربط الشعر انفعاله بالفكرة ، والفكرة هي الحقيقة بالذات)(٤) ، وكذلك (بول ريفردي) حين يقول : (ان الصورة ابداع ذهني صرف)(٥) ، ومهما يكن من أمر ، فالصورة بحاجة الى الفكر . وحين تخلو من الفكر تغدو هذيانا وفوضى ، ولا طائل منها سوى اللعب بالكلمات ، وعلى العكس من ذلك حين يغلب الفكر في الصورة على العناصر الاخرى ، اي حين يمتلكها من كل الجهات ، وتصبح غاية الصورة عرض تلك الافكار او حاملا لها تنتفي قيمتها الجمالية ، وتنتقل الى حيز آخر له علاقة بالذهن اكثر من الفن كالفلسفة والخطب الدينية والسياسية وما شابه ذلك . وكثيرا ما نقرأ اعمالا فنية ضبطت صورها ضبطا مدهشا ، ونسقت اجزاؤها تنسيقا رائعا ، وحين ننتهي من تلقيها لا نحس باي رغبة في اعادتها ثانية ، واحيانا لا نرغب في متابعة تلقيها .

بقي ان نذكر في هذا المجال العلاقة الوطيدة بين الواقع والفكر ضمن الصورة الفنية وخارجها . فهو أساسه انعكاس للواقع الاجتماعي بكونه شكلا من أشكال الوعي .. والافكار ــ كما يقول عبد الله حنا ــ : (ليست وليدة التفكير خلف الجدران ، بل هي ثمرة العلاقات الاقتصادية المادية ونتاج للصراع الطبقي المحتدم في المجتمع ، وانعكاس للمصالح الطبقية لهذه الطبقة أو تلك . ولكن هذه الافكار لا تلبث أن تؤثر تأثيرا ايجابيا أو سلبيا في القاعدة أي في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي ولدت هذه الافكار . فالافكار توجد في وعي الناس كانعكاس محسوس ثم تقوم بدورها في التأثير في هذا الواقع وتغييره)(١) . ومن خلال هذه العلاقة المتينة بين الفكر والواقع خارج الصورة نفهم العلاقة بينهما داخل الصورة . فالفكر في الصورة حين ينسجم مع معطيات الواقع الاجتماعي، وحين يتحد معه ضمن توجه الفنان ، تتضح التجربة، وتغدو مسألة ايصالها وتأثيرها أكثر فاعلية .

ثالثا ــ ومن المكونات الاساسية للصورة الى جانب الواقع والفكر ــ العاطفة ، وهي بمثابة الماء الذي يمد الاغصان بالحياة ، فالاشجار تبقى جافة ويابسة من دون الماء الذي يغذيها بالخضرة والازدهار وكذلك فالعاطفة تنساب في نسغ الصورة ، فتدعم جمالها وتأثيرها وامتدادها وحيويتها ، فاذا صح الافتراض أن الصورة كالشجرة ، فانه يصح القول : ان الجذر الممتد في التربة والساق المتماسكة هما الواقع ، وان الاغصان هي الافكار ، وان ما يدعم الحياة في هذه الشجرة ، ويجعل أزهارها تتفتح وتبدو زاهية هو الماء . والعاطفة هي ماء الحياة بالنسبة الى الصورة . فكم هي جافة وجامدة تلك الصور التي تبدو من دون عاطفة ، انها هيكل جامد نال منه العطل كل منال ، ففقدت توردها وحيويتها وتأثيرها .

من المقارنة السابقة نكتشف انه من أهم الاشياء التي تضيفها العاطفة الى الصورة اضافة الى كونها تغذيها بروح الحياة ــ خصوصية الفنان وتميزه من غيره . ونستطيع من خلال دراسة التشكيل العاطفي في الصورة أن يميز هذا الفنان من ذاك ، وهذا الشاعر من غيره . ان الفنان يضفي (على خلق الصورة الجمالية ... موقفه العاطفي ازاء ما يصوره . ولا يمكن لرؤيته الا أن تبقى ذاتية على نحو عميق ، وتحمل طابع شخصيته الخاصة لكي تكون شأنها شأن أي تعبير عن بنية الفرد الروحية في انسجام أو لا انسجام مع المثل الجمالية للمجتمع . انها يمكن أن تكون تقدمية وصادقة أو رجعية وزائفة ..)(١) .

وعلى الرغم من الاهمية الكبيرة التي تحملها العاطفة الى الصورة ، فاننا لا نستطيع أن نقول : انها العاطفة . وقد توهم بعض الدارسين فعد العاطفة كل شيء في الصورة . يقول محمد زكي العشماوي في كتابه (فلسفة الجمال في الفكر المعاصر) ، (ان الصورة هي وليدة العاطفة ، وان العاطفة بدون صورة عمياء ، والصورة بدون عاطفة فارغة)(٢) . ان مثل هذا القول(٢) مبالغ فيه لسببين :

الاول : ليست العاطفة هي المادة الوحيدة في تكوين الصورة . فهي احدى المكونات الاساسية للصورة الى جانب الواقع والفكر واللاشعور والخيال .

الثاني : اذا اختفت العاطفة من الصورة لا تلغيها وانما تلغي كثيرا من تأثيرها وقيمها . ولو اتفقنا مع الدارس في قوله السابق لكان الاجدر بنا أن نحذف أدونيس على سبيل المثال من ساحة الشعر العربي المعاصر . لقد ذكرنا قبل قليل ان الصورة تبدو جافة وجامدة من دون عاطفة ، ولم نقل : انه لا صورة من دون عاطفة ، وأن هذه العاطفة هي الاساس الوحيد للصورة . ان أساس الصورة في تحليلنا لعناصرها الاولية هو الواقع بأشكاله التي أشرنا اليها يضاف اليه عناصر ، الفكر والعاطفة واللاشعور والخيال .

بقي أن نذكر أن الصورة بحاجة الى العاطفة ، وحين تخلو منها تفقد كثيرا من حرارتها وتأثيرها ، وعلى



أدهم اسماعيل

في الفلسفة والمنطق وعلم الاجتماع وغير ذلك ، والنوع الثاني من الفكر الذي نميزه في الصورة الفنية هو ايديولوجيا الفنان ، وهي النظرية التي يتبناها عن قصد أو ايديولوجيا الطبقة التي تنعكس بشكل غير مباشر في صوره الفنية ، ولا يبدو المخزون الفكري العام أساسيا في الصورة ، فهو منتشر هنا وهناك ، وتأخذ ايديولوجيا الكاتب المحور الاساسي في الصورة الجزئية ، ففي تكامل الصور الجزئية ضمن الوحدة العضوية يبدو الخط العام لفكر الكاتب أو الفنان ، علما بأن الفنان يحاول — عادة — أن ينسق المخزون الفكري العام المستخدم ضمن العمل الفني لمصلحة الايديولوجيا التي يتبناها ، وحين لا يتم هذا التنسيق على نحو واضح ، يبدو العمل الفني مضطربا ، وأحيانا ، متناقضا ويفقد تواصله مع المتلقي ، ومن ثم تأثيره .

ان الفكر في الصورة دعم كبير لها ، وتثبيت لتأثيرها في المتلقي . ويتساءل (رينيه ويليك) في هذا المجال (هل يغدو الشعر أفضل اذا كان فلسفيا بصورة أكبر ، وهل يمكن أن يحكم على الشعر بحسب قيمة الفلسفة التي يتضمنها أو بحسب درجة التبصر التي يظهرها في الفلسفة)(١) . ويجيب عن ذلك قائلا: (ليس الشعر فلسفة بديلة . ان له مقوماته واهدافه. ان شعر الافكار مثل سائر الشعر ، لا يجوز أن يحكم بقيمة مادته ، بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية)(٢) .

العكس من ذلك ، فالعاطفة حين تطغى على الصورة تفقد موضوعيتها ، وتغدو ـ في كثير من الاحيان ـ ملتصقة بصاحبها ولا تتعداه . وابسط ما يقال هنا إنه يجب ان تكون العاطفة متزامنة مع التجربة ومتداخلة مع الرؤية ، ومتوازنة مع الرؤيا ، لتأخذ دورها كعنصر حيوي في ابداع الصورة وفي دفعه الى الامام .

رابعا ـ اللاشعور : ويعني هذا المصطلح المخزون الثقافي والنفسي للفرد وللجماعة المتراكم داخل الفنان ويتسع هذا المفهوم حين يتجاوز التجربة الذاتية الى الذاكرة ، فهو ليس المقموع اجتماعيا على مستوى الفرد فحسب ، وانما المتراكم تاريخيا مما انتجته التجارب الجماعية السابقة(٤) . وتبدو أهميته واضحة بالنسبة الى الصورة . فالصورة لقاء منسجم واتحاد متعاشق بين تجربة الآن وتجربة الماضي ، وبين تجربة الفرد التي تمثل تجربة طبقة ومن ثم ملامح عصر ، وبين تجارب جماعية وفردية ماضية . ولعل أهم ما يميز دور اللاشعور في الصورة انه يغني الصورة بذكريات الطفولة التي تضفي عليها نكهة خاصة ، تتميز بالخصوبة والدهشة ، كما يغنيها بالتجارب الجماعية السابقة ، وما الاسطورة والرمز التاريخي والديني وما الى ذلك سوى صحوة اللاشعور ضمن الصورة الفنية . واللاشعور أيضا سبب في الانسيابية الصورية ضمن النص ، كما أنه وراء توالد الصور وتفرعها وتنوعها وغناها ، وهو ـ اضافة الى ذلك ـ يزود الفنان (بحدة رؤية متميزة)(١) .

ومن أجل هذه الاهمية الكبيرة ، فقد ذهب بعضهم الى الاحتكام الى اللاوعي ، وجعله العامل الاساسي لنشوء الصورة الفنية(٢) . والنفسيون ربطوا عملية الابداع الفني باللاوعي . ويرى هؤلاء أن (كل أثر هو حصيلة سبب سيكلوجي ، ويحتوي على مضمون ظاهر ، ومضمون مستتر كالحلم تماما . انه اضفاء للحياة النفسية للمؤلف ولدوافع غالبا ما تكون بعيدة عن أن يعيها حين يكتب)(٣) . وقد انطلق النقد النفسي للفن الى البحث عن قيمة النص النفسية باعتبار أن هذا العمل هو سجل للاشعور الادباء والفنانين(٤) . ومنهم من يرى أيضا أن العمل الفني لا يعدو أن يكون (حلما من أحلام اليقظة)(٥) . والصورة الفنية في علم النفس (ذكرى لتجربة عاطفية أو ادراكية سابرة ليست بالضرورة بصرية)(٦) . يلاحظ هنا أن النفسيين الذين يتبعون منهج فرويد يحصرون اللاوعي بالذكريات والحوادث الذاتية التي وقعت للمبدع . والواقع أن طبيعة الاعمال الابداعية ترفض هذا الحصر . فهي على مستوى اللاوعي لا تتجلى بخصوصيات المبدع الماضية فحسب ، وانما بكل الموروث على مستويه الذاتي والجماعي . وحين يدرك هذا العالم الواسع الذي يمتلكه اللاوعي نقدر أهميته بالنسبة الى الصورة ونقدّر كذلك سبب التوهم الذي وقع فيه النفسيون ومن تبعهم . ومهما يكن من أمر فان اللاوعي لا يمكن ان يتجاوز كونه أحد العناصر الاساسية المكونة للصورة ، ووجوده لا يلغي تلك العناصر ، وغيابه لا يلغي الصورة . ولعل عبد الحميد جيده لم يتنبه الى خطورة هذه الملاحظة ، فاعتقد ان مصدر الصورة يعود الى الذاكرة . يقول جازما : (ومهما اختلف النقاد والادباء في تعريف الصورة ، فانها تشكل ابداعية العمل الشعري المعاصر وتبقى الصورة الشعرية عملا فنيا يشير الى عظمة الخيال الذي يبعثها من الذاكرة والى العاطفة التي تلونها)(٧) . ان الدارس يحصر الصورة بالذاكرة ، ولا شك أنه متأثر بآراء النفسيين ، وهو بهذا يلغي أهم عنصر مؤسس للصورة وهو الواقع ، ويمكن القول أيضا : ان مخزون اللاوعي بأشكاله المختلفة يستثار بأمور واقعية معاصرة . فالفنان لا يستخدم أسطورة ما أو رمزا معينا لولا وجود مثير واقعي وجه تصوره وأحاسيسه الى هذه الاسطورة من دون الاخرى أو هذا الرمز من دون غيره ، وأسقط ذلك على الحادثة المثيرة ، التي يريد تجسيدها . ولذلك ليس من العدل بمكان أن نقول : ان الصورة تشير الى عظمة الخيال المبدع الذي يبعثها من الذاكرة ، لان ما يثير الذاكرة ويستجلبها هو المثير الواقعي المعاصر للمبدع .

خامسا ـ الخيال : وهو نشاط ذهني متوقد يتجلى في أعلى مستوياته في الصورة . ومن أهم الاشياء التي يقدمها الى الصورة :

ـ استحضار مواد الصورة الخام ، وانتقاء الجزئيات منها ، والتي ستكون ـ فيما بعد ـ الصورة

ـ دمج العناصر المختارة بعضها ببعض حتى يفقد كل عنصر ملامحه التي يحملها قبل التكون ، فتظهر هذه العناصر في هيئة كلية متميزة هي الصورة .

ـ تنسيق الاجزاء ووضع كل جزء في مكانه المناسب في الصورة ، ووضع كل صورة جزئية في مكانها المناسب ضمن الصورة الكلية .

ـ وهو ـ على مستوى اللغة ـ يوحّد بين المتباعدات ويجمع بين المتناقضات ويكوّن منها معطى فنيا ذا مناخ متميز ، ويخلق لغة جديدة .

ـ كما أن الخيال يساعد الوحدة العضوية على تشكلها ، فيختار المناسب ويبتر الزوائد ويقوم بعملية

ضم العناصر الوحدة ـ سواء أكانت في الصورة الجزئية ام في الصورة الكلية ـ وضبطها وتوحيدها وتنسيقها ودمجها .

ـ والخيال هو الذي يعطي الصورة طابعها . فقد تكون حسية مرتكزة على الحواس وقد تكون ذهنية مرتكزة على معطيات الذهن . ولعل (دى لويس) على حق حين يقول : ان (الخيال هو المملكة التي تخلق وتبث(*) الصور الشعرية)(١) .

★ ★ ★

في وقفتنا السابقة تبين لنا أن الصورة الفنية تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر ، وهو تقاطع لمجموعة من العلاقات التعبيرية والفنية ، انه نتاج فرد لكنه يمثل جماعة . وهو يعكس ـ من خلال اتحاد عناصره وتداخلها وتكاملها ـ تصور طبقة أو حركة مجتمع ، ويكشف ـ من خلال تكثيفه للتجربة الفردية وتجسيدها ـ عن تجارب متعددة ، لها امتدادها التاريخي وعمقها الاجتماعي . والخلاف حول مفهوم الصورة قديم حديث ، تطور بتطور أشكال العلاقات الاجتماعية ، واتسع صداه ليشمل ميادين الفلسفة وعلم الجمال ونظرية الفن . ولعل ابسط تبرير لديمومة الخلاف حوله واتساع مجال دراسته يعود الى أن الصورة ترتيب معقد يحتوي العنصرالفني والفلسفي والجمالي والاجتماعي . وربما سهّل علينا حديثنا عن عناصر الصورة ـ قبل قليل ـ فهم جوهر الخلاف الدائر ومسوغاته .

ويمكن القول بهذا الصدد : تنقسم النظرة الى الصورة الى محورين اساسيين : مثالي ومادي .

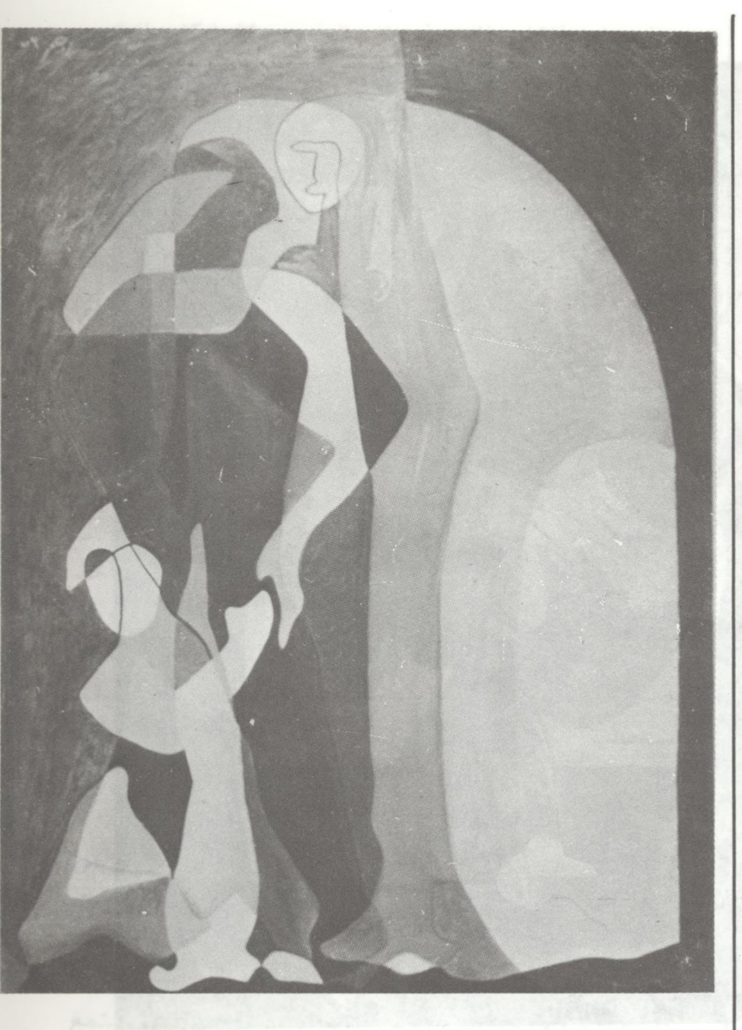
ـ والنظرة المثالية الذاتية تربط اصورة بالوعي وتعدها نتاجا فرديا ، والفرد يغذي الصورة بالفكر والعاطفة واللاشعور والخيال . وعلى أساس هذا التصور بنى المثاليون تصوّرهم للصورة الفنية . فمنهم من ربطها بالفكر وعدّها تركيبة ذهنية ، جمالها مرتبط بقدر اثارتها للذهن، وبقدر ما تقدم من قضايا ذهنية(١)، ومنهم من ربطها بالعاطفة فعدها تركيبة عاطفية ، قيمتها الجمالية تتمثل باحتوائها على اكبر كمية من العاطفة الذاتية(٢) . ومنهم من ربطها باللاشعور وعلق قيمتها الجمالية على ما يمكن أن تقدمه من خبايا الذات وبقدر ما يمكن أن تخرجه من المكبوت(٣) .

إننا نلاحظ مما سبق شيئين :

ـ بدء الصورة من الوعي ، وعدّه مصدرا لها .

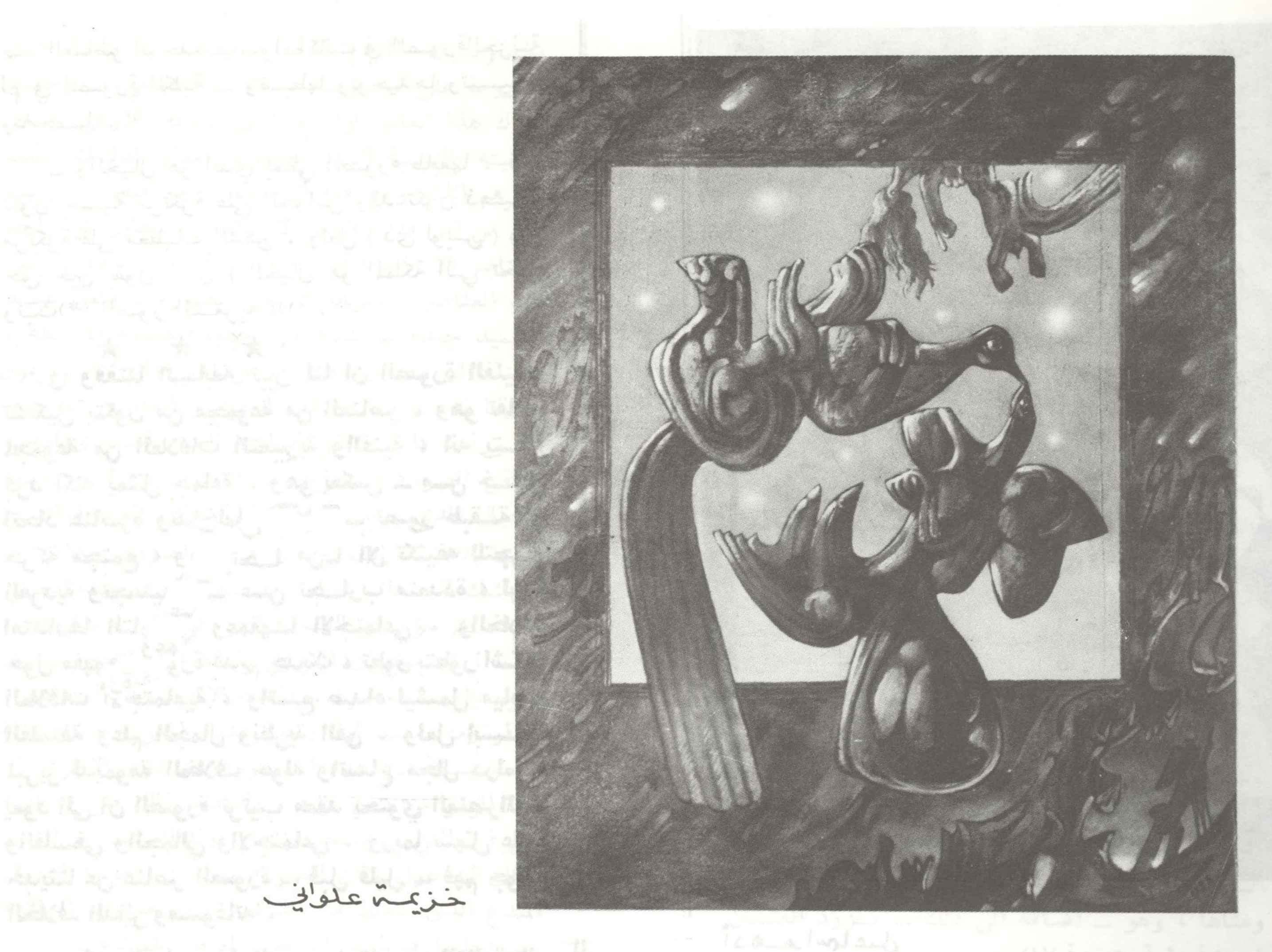
ـ ربط الصورة بالفرد بكونه منتجا وغاية في آن معا .

ـ وأما النظرة المثالية الموضوعية فيقر معتنقوها



أدهم اسماعيل

بوجود عالمين : عالم مطلق ، غير مرئي ، ميتافيزيقي ، غيبي ، وعالم محسوس مرئي . والعالم الأول هو الأصل أو الحقيقة المطلقة الذي يتجلى فيه الجمال والثبات . وأما العالم المحسوس ، فهو زائل غير ابدي لأنه محاكاة للعالم المطلق . ومن هنا فهو وسيلة والعالم المطلق أو ـ على الأقل ـ تجسيده وتمثله . وقد جاء المثال الأعلى عند المثاليين على أشكال : المدينة الفاضلة لدى افلاطون(٤) ، والإله لدى أهل الأديان(١) ، والفكرة المطلقة لدى هيغل(٢) والحقيقة المطلقة لدى كروتشه(٢) التي لا يمكن الوصول اليها الا عن طريق الحدس ، والحدس هو معرفة تلك الحقيقة معرفة مباشرة . ومن الطبيعي ـ على هذا الأساس ـ أن يتجاوز المثاليون الواقع الموضوعي ومحتوياته ، وخصوصا الواقع الاجتماعي ، ويرفعوا يدهم عنه ، لأنه زائل أو لأنه صورة مزيفة لأصل ثابت . مما تقدم نستطيع أن نسجل الملاحظات التالية :



خزيمة علواني

ـ اهمال الواقع الاجتماعي من الصورة كغاية وأساس ، وتغليب العناصر الذاتية : الفكر ، والعاطفة، واللاشعور ، والخيال ، لأنها تفسح مجالا لتجلّي العالم المطلق أو ـ على الأقل ـ تساعد على الاقتراب منه . وحتى حين يعترف المثاليون بأهمية الواقع الاجتماعي في الصورة ، فان أهميته لا تنبع ـ برأيهم ـ من كونه الغاية ، والمصدر ،، وانما بقدر اقترابه من عالم المُثُل : المدينة الفاضلة ، الله ، الفكرة المطلقة ، الحقيقة المطلقة .

ـ تبدو الصورة الفنية لدى المبدعين المثاليين ـ بالارتكاز على ما سبق ـ غارقة بالغيبيّات ، واللاتحديد ، والغموض ، وأحيانا الابهام ، وهذه النتيجة يمكن أن تساهم في معونتنا على معرفة طبيعة الصورة الفنية في الفن المعاصر في الوطن العربي وفي تسويغ ما يطرحه هؤلاء الفنانون الذين ينتمي معظمهم ـ الى البرجوازية الصغيرة ، اذ ان فكرها غالبا ما يتبنى المنهج المثالي في فهم الحياة وأشكال الوعي .

ـ يشوب الدراسات النقدية المثالية للصورة شيء من عدم الوضوح والدقة، لأن ما يرتكز على غير المعروف يأتي غامضا ومبهما ، وكذلك يتسم باللاموضوعية ، لأنها دراسات صادرة عن حسٍّ وفكر فرديين . ولا بد هنا من التذكير بالدراسات العربية للصورة التي جاءت صدى للدراسات المثالية الغربية فوقعت بما وقعت فيه تلك الدراسات .

ـ أما الاتجاه الآخر في نقد الصورة ، فهو الاتجاه المادي الذي أخذ شكله العلمي الأمثل في الواقعية الاشتراكية . وهو ينظر الى الصورة نظرة تناقض النظرة السابقة ، فلا يوجد فيه عالمان ،، وانما عالم واحد هو الواقع الموضوعي الذي يستقر خارج الذات وهو مصدر لها . وغاية الصورة عندهم لا اجتذاب العالم الميتافيزيقي ومحاولة تجسيده والاقتراب منه، وانما التغلغل في عمق الواقع الاجتماعي ومحاولة استيعابه وفك علائقه وتطويره . والصورة الفنية في العمل الابداعي هي التصوير المعبّر الذي تنعكس

فيه بشكل مكثف الجوانب الحسية للواقع وظواهر الطبيعة وحياة المجتمع)(١) . ولهذا فهي يجب ان تؤدي دورا معرفيا من أجل المساهمة في تمكين الانسان من استيعاب الواقع ومن ثم محاولة تغييره ، اذ (يستطيع الناس بواسطة الفن أن يستوعبوا الواقع ، أو بتعبير آخر أن يتملكوه روحيا)(٢) . ولا بد من الاشارة الى أن نظرية الانعكاس في الواقعية الاشتراكية لا تعني النقل المباشر أو التصوير المطابق للأصل ، أو كما توهم (تورجينيف)حين قال : (ان منتهى السعادة بالنسبة الى الأديب أن يصوّر الحقيقة بالضبط وفي قوة ، حقيقة الحياة ، حتى لو كانت هذه الحقيقة لا تتطابق مع ميوله الشخصية)(٣) . ان انعكاس الواقع في الصورة الفنية (بالنسبة للمادية الديالكتيكية ... ليس تصويرا فوتوغرافيا سلبيا له ، وانما نشاط ايجابي بناء)(٤) . ويعني هذا النشاط البناء احتواء الصورة على الحقيقة الحياتية(٥) وعلى النموذج القيم ، المعمم فنيا(٦) .

ـ من عرضنا الموجز للاتجاهين السابقين يتبين لنا خط المفهوم المثالي للصورة الفنية ، لأنه يبحث عن الوهم بعيدا عن الحقيقة ، ويبحث عن الفرد بعيدا عن المجموع ، ويبحث عن الأرواح بعيدا عن الحياة ، ويتبين لنا ان المفهوم المادي للصورة أكثر اقناعا وجدوى ، لأن هدفه هو الانسان، ولأن غايته هي الحياةوتطويرها، ولهذا فهو موضوعي ومنسجم مع نفسه ومع معطيات الواقع الموضوعي .

ـ أما تصورنا لقيمة الصورة الفنية ، فلا يختلف كثيرا عما جاء في الواقعية الاشتراكية ، ولكن لا بد من التفصيل قليلا : الصورة الفنية تعني لدينا : التشكيل الزماني (الأدب والموسيقا) أو المكاني (الفنون التشكيلية) الذي تنصهر فيه مواد الواقع الموضوعي والفكر والعاطفة واللاشعور ضمن وحدة عضوية يتبنى انجازها الخيال الذي يصهر المواد المذكورة بحيث تفقد تلك العناصر ملامحها المبدئية وتخرج في هيئة جديدة ، متميزة هي الصورة الفنية . ونعني بالتشكيل: التكوين الحسي ، ونعني بالواقع الموضوعي كل ما هو خارج ذات الفنان ، ومستقل عنه ، ويؤثر فيه . والتكوين الحسي ليس منفصلا عن مضمونه ، لأنه متشكل منه ، اي : نتيجة علاقات عناصر المضمون فيما بينها ، ومثلما يمنح المضمون التكوين الحسي شكله بعد عملية الابداع ، فان ذلك التكوين يؤثر في المضمون ، فيمنحه الاستقرار والوضوح ، وعن طريق امكاناته الحسية يجسّد المضمون ، وعن طريق امكاناته اللغوية يمكن المضمون من أن يقول أقصى ما يريد ، كما يقوم على توحيده ، ووضعه ضمن مناخ منسجم توفره له طاقاته اللغوية والبنائية . وكلما كان التكوين الحسي متناسبا والمضمون المعطى كلما نجحت الصورة وامتلكت تأثيرها في المتلقي .

ولكن ما هو المضمون الأجدى الذي يأخذ فاعليته الفنية ويصوغ تكوينه الأمثل ؟. أهو ما يعود الى الواقع الموضوعي أم الى احد عناصر الذات ؟

ان الصورة الفنية التي تأخذ فاعليتها وتأثيرها ينبغي أن تراعي الأمور التالية :

أولا ـ تمثلها للواقع الموضوعي بعد ادراكهاالعلاقاته ادراكا واعيا ، لأن الصورة التي لا تبدو فيها حركة الحياة لا نعتقد أنها ذات جدوى . فالحياة يكوّنها المجموع ، والصورة الفنية موجهة ـ في النتيجة ـ الى هذا المجموع ، ولا يمكن له أن يتفاعل معها أو تأخذ طريقها اليه الا اذا كانت تمثل ذلك المجموع . ومن الطبيعي الا تستطيع الصورة احتواء الحياة الاجتماعية جميعها والمدرك الحسي باتساعه ، فهي ليست فيلما تسجيليا يعكس بشكل مباشر ما يجري ، وانماتستطيع أن تقدم تلك الحياة عن طريق النموذج المنتقى من الأصيل في الحياة الاجتماعية الذي يمكن أن يعم . (فشاهين)(١) لمحمد عمران ـ مثلا ـ يجسّد ـ من خلال تصرفاته وأحلامه ـ رفض المجتمع السوري في الريف بعد ١٩٦٧ م للسلطة ومقاومته لها ، وكذلك (المعلم الأول)(٢) لجنكيز آيتماتوف الذي يمثل اصرار المجتمع الروسي بعد ثورة ١٩١٧ على بناء المجتمع الاشتراكي ، ومثل ذلك لوحة (الجورنيكا) لبيكاسو التي تمثل بشاعة الحرب الأهلية الاسبانية وانعكاسها السيء على الانسان والعلاقات الاجتماعية .

ـ ثانيا ـ المهمة الثانية للصورة ان تتجاوز الواقع الموضوعي ، لأن بقاءها ضمنه يجعلها لا تستطيع أن تضيف اليه شيئا . ويتم هذا التجاوز عن طريق وعي الفنان للعلاقات الاجتماعية ، وتكريس الايجابي ، وفضح السلبي ومن ثم تجاوزه . ومن دون ذلك الوعي تبقى الصورة معطلة ، وتضعف فاعليتها التطويرية .

ثالثا ـ المهمة الثالثة : وتتميز بوجود الفنان ضمن إبداعه للصورة . ان اعتماد الصورة على معطيات الواقع الموضوعي وبناء الرؤيا من خلال ادراكها الواعي له لا يلغي شخصية المبدع ، بل ان الصورة ـ في تلك الحالة ـ احوج ما تكون الى امكانات الفنان الابداعية والى تميزه الخاص . ولا بد من القول : ان العلاقة بين المبدع والواقع الموضوعي علاقة ذات وجهين : الواقع يقدّم نفسه الى المبدع ، والمبدع يعود الى الواقع فيكوّنه من جديد ويضيف ـ من خلال فكره وعاطفته ولا شعوره ـ شكله الأمثل الذي تبدو الصورة الفنية

فيه . ان الصورة هي علاقة تفاعل بين الواقع والفنان . تبدأ من الواقع ثم تنتقل الى الفنان ، ثم تنتقل من الفنان الى الواقع وهكذا ، من خلال علاقة تأثر وتأثير . من هنا لا يمكن ان يلغى ابداع الفنان ولا يمكن ـ مقابل ذلك ـ للفنان ان ينتج ابداعه بعيدا عن الواقع . ومن هنا ايضا نستطيع ان نفهم الخلل الذي يصيب الصور الفنية التي تغلب عنصرا على آخر من دون ادراك العلاقة المتينة بين الواقع والذات ، او التي تنظر الى ترتيب تلك العناصر بطريقة مشوهة فتبدأ من الذات ، لأن الابتداء من الذات يضخم الأنا ، ويعمي بصيرة الفنان ويحجب عنه الادراك الواعي لطبيعة الواقع الموضوعي ، ولأن الابتداء من الواقع لا يلغي ـ كما بينا ـ الذات(١) .

بعد تعرضنا سابقا الى أهمية الصورة والى موادها وقيمتها وآراء بعض الدارسين فيها سنتوقف هنا لنبحث في خصوصيتها من خلال مقارنتها بالصورة في كل من الادب والفن التشكيلي .

*** الصورة الفنية في الشعر ، والصورة الفنية في الأدب:**

الشعر بالنسبة الى الزمن من فصيلة الفنون الزمانية ، أي انه لا يقدم المكان ـ وإن كان يسعى الى تجسيده وتشخيصه ـ كالفنون التشكيلية . وهو بالنسبة الى اللغة من فصيلة الفنون التي تتعامل بالكلمة ، ووسيلة التعبير الشعري الكلمة ، إذ عن طريقها يبني عالمه ويصوغ نماذجه ، ويطرح رؤاه ، ويمتلك تأثيره . والشعر من جهة أخرى فن أدبي الى جانب الفنون النثرية : المسرح والقصة والرواية والمقال الأدبي .

والناظر الى طبيعة التطور الذي أصاب الاجناس الادبية يجد أنها تقاربت كثيرا في مرحلتها المعاصرة . فكما أن أسلوب التصوير الشعري يبدو واضحا في المسرح وفي الرواية وفي القصة وفي المقال الادبي كالتكثيف وتجاوز الابعاد الزمانية والمكانية ، كذلك يبدو أثر الأجناس المذكورة واضحا في الشعر .

وتتجلى أهم ملامح التصوير القصصي في التفصيل الذي انتهجته الصورة الشعرية والوصف ورسم المشهد(١) ، والإلحاح على دقائق الموضوع والسرد والحوار ورسم الشخصيات والحادثة القصصية . وعلى الرغم من التقارب الواضح بين الأجناس الادبية ، فان هذا لا ينفي خصوصية كل منها ، ولا يلغي حدود كل جنس . ومن أهم سمات الفنون النثرية ـ مع اعترافنا بالخصوصية التي يحملها كل فن منها ـ أنها تميل الى العقل أكثر من المشاعر ، والى الموضوعية أكثر من الذاتية والى الوضوح أكثر من الغموض والى التقرير أكثر من التلميح والى التفصيل أكثر من التكثيف . ويعلق (غراهام هو) على السمة الأخيرة في الرواية قائلا : (الرواية مفلولة بفيض من التفصيلات العرضية)(٢) . واللغة النثر كما يقول (سارتر) : (لغة سيمنطيقية تهتم باعطاء معنى الأشياء ، وهي وسيلة للعقل تتألف من رموز لها دلالات)(٣) . ويشير عز الدين إسماعيل الى الناحية الزمنية قائلا (فالمشهد السينمائي أو القصصي ، وإن كان زمانيا يختلف عن طبيعة الصورة الشعرية ، لأن هذا المشهد يرتبط بموضوعية الزمان ، أي بنسقه الطبيعي الذي يتمثل في الامتداد والتتابع في اتجاه)(١) . ويفصل ادونيس في مسألة الفرق بين النثر والشعر قائلا : (أولى(*) هذه الفروق هو ان النثر اطراد وتتابع لأفكار ما ، في حين أن هذا الاطراد ليس ضروريا في الشعر ، وثانيهما هو أن النثر يطمح الى أن ينقل فكرة محددة ولذلك يطمح الى أن يكون واضحا ، أما الشعر فيطمح الى أن ينقل شعورا ، أو تجربة ، أو رؤيا ، ولذلك فان أسلوبه غامض بطبيعته ، ثالث الفروق هو أن النثر وصفي ، تقريري ، ذو غاية خارجية ومحددة)(٢) . وبالاعتماد على ما سبق ذكره ، وعلى القوانين التي تحكم الفنون النثرية نستطيع القول :

ـ في الفنون النثرية يكون اهتمام الصورة ـ غالبا ـ منصبا على رسم الاشخاص . وفي الشعر ـ وإن كانت صوره تجنح أحيانا الى رسم الاشخاص ـ يكون اهتمام الصورة منصبا على رسم المشهد الجزئي .

ـ تكمن قيمة الصورة في الفنون النثرية في كليتها ، إذ من خلالها تبدو ملامح الشخصيات المرسومة واضحة ، وتبدو أبعاد الحدث مكتملة ، أما في الشعر فيبدو أن التكثيف الذي تتميز به الصورة يجعل قيمتها تبدأ مباشرة بها ، كما أنها ـ على قلة كلماتها وقصر تركيبها ـ يمكن أن تحمل الاثر الذي تحمله الصورة الكلية في الفنون النثرية . ويبدو لنا ان الحدث والصراع هما مبدأ الصورة في الفنون النثرية ، أو انهما يأتيان في مقدمة المواد التي تكونها ، أما في الشعر ـ على أهمية الحدث والصراع ـ فتأتي الكلمة والتركيب والعاطفة في مقدمة العناصر التي تصوغها .

ـ تكون الصورة في الفنون النثرية طويلة نسبيا ، وقد تمتد بامتداد العمل ، ولا يتوقف كثيرا عند الصور الجزئية التي تكونها ، بينما تأتي الصورة في الشعر قصيرة ، كلماتها مكثفة ، تحمل في تلافيفها دلالات وإيحاءات وفيرة . واذا كانت الصور الجزئية في الفنون النثرية لا تحمل أهمية كبيرة ، لأن غايتها بناء الصورة الكلية ، فان الصورة الجزئية في الشعر تحمل أهميتين :



خزيمة علواني

ـ أهميتها بذاتهـا كصورة مفردة يمكن دراستها بمعزل عن النص ، وهي تحمل من المؤهلات ـ كالتكثيف والإيحاء والترميز والوحدة العضوية ـ ما يجعلها قائمة بذاتهـا .

ـ والأهمية الثانية تكمن في دورها في بناء الصورة الكلية التي غالبا ما تمتد لتشمل النص كله . فقارىء الرواية ، مثلا ، لا يتوقف طويلا عند الصور الجزئية فيها ، وانما يجري دائما للبحث عن الصورة الكلية . فوصف الروائي لوجوه ابطاله قد يدهش القارىء في دقة التفاصيل ومدلولاتها ، ولكن هذا الوصف لن يكون ـ في النتيجة ـ اكثر من محاولة لتشييد البناء الكلي للشخصية المراد رسمها ، والأبعادها ودلالاتها ، أما في الشعر فقد يتوقف القارىء طويلا امام صورة جزئية ، وربما اعاد قراءتها مرة ثانية وثالثة حتى يصل الى مرماها ، ويمسك بأبعادها .

ـ تهتم الصورة في الفنون النثريـة بالتفاصيل وتكثر منها ، فتركز على الجزئيات ، وتفرعها ، وتسلط الضوء عليها ، بينما تعتمد الصورة الشعرية على التكثيف وبتر الزوائـد ، وتستعيض عن التفصيـل باستخدام المؤثرات الإيمائية والايقاعية والرمزية .

ـ والصورة في الفنون النثرية موضوعية ، وتتسم بالوصف والتقرير ، لأنها تمثل فكر الكاتب اكثر مما

تمثل عواطفه ، ولهذا فهي تعتمد كثيرا على المحاكمات المنطقية ، وعلى تسلسل الاحداث ، وكل ذلك يتطلب الوضوح . بينما الصورة الشعرية تشكيل لتجربة مكثفة لذات الشاعر في صراعها الانفعالي مع معطيات الواقع الموضوعي ، ولهذا فهي تبدو ذاتية ، تلمح ولا تصرح ، وتعتمد على الغموض أكثر من الوضوح .

* الصورة الفنية في الشعر والصورة الفنية في الفن التشكيلي :

مثلما تطورت الاجناس الادبية وتبادلت التأثير فيما بينها ، فان الفنون التشكيلية تطورت وتبادلت التأثير فيما بينها من جهة ، وفيما بينها وبين الشعر من جهة أخرى . ونستطيع من خلال فهم طبيعة مادتي الفنين أن نكتشف الفوارق بينهما ، ومن ثم بين الصورة الشعرية والصورة التشكيلية .

فالفنون التشكيلية ـ الرسم والعمارة والنحت والزخرفة والديكور ـ فنون مكانية ، تأخذ حيزا في المكان ، وهي تعبر عن الزمان من خلال المكان ، وتجسد موضوعاتها من خلال المحسوس ، المرئي أو الملموس ، ويأخذ البصر ـ من بين الحواس ـ القدح المعلى في تكوينها وتقويمها ، وهي لذلك محدودة بحدود المكان المحاكى ، والمنقول اليه ، الرسم من خلال لوحته المحدودة ومشهدها الواحد ، والعمارة من خلال تكوينها المرئي ومكانها المقيس ، والنحت من خلال مادته الصلبة .
ولا بد من الاشارة هنا الى أن الفنون التشكيلية المحكومة بالمكان لا تتوقف عند حدوده المقيسة في تعبيرها ، ولكنها تبقى قاصرة أمام الشعر ، لأن طبيعة مادته المكونة له تختلف في طاقاتها عن المادة في الفنون التشكيلية . ومادة الشعر هي الكلمة ، والكلمة عالم قائم بذاته ، وهي ضمن التركيب والتركيب ضمن الصورة والصورة ضمن النص تستطيع أن تعبر عن المكان وإن كانت لا تستطيع ان تقدمه كالفنون التشكيلية ، وتستطيع أن تقدم الزمان بإطلاقه والمفهوم بتنوعه وتعدده(١) .
مما سبق يمكن القول : إن الفنين المذكورين يلتقيان في اعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه ، وفي تحسين امفهوم ، ومحاولة تقديمه مشخصا ، وفي تقديم النموذج الفني وتعميمه ، ولكن كل بحسب مادته التي تشكله ، ومن خلال تلك المادة تأخذ الصورة في كلا الفنين خصوصيتها :

فأولا ـ الصورة في الفن التشكيلي يصوغها الخط أو اللون أو المادة الصلبة ، أما الصورة الشعرية فهي من ايحاء الكلمة التي تشكل عناصرها ، فتأخذ طريقها ـ بعد ذلك ـ الى المتلقي .

ثانيا ـ تبدو الصورة في الفن الاول مشكلة في المكان ، ويأخذ البصر ، واللمس الحيز الاول فيها ، وهي غالبا ما تحاكي المكان المقيس ، وان كانت تتجاوزه من خلال امكاناتها الفنية . أما الصورة الشعرية فهي تشكيل زماني ، يصوغها الفعل فيوحي بتكوينها ، وهي لا تحاكي المكان المقيس ، وانما تتشكل من ايحاء ذلك المكان ، وانعكاسه في ذات الشاعر .

ثالثا ـ تتميز الصورة الشعرية بوفرة المواد التي تساعد على تشكيلها ، وترفع من قيمتها الجمالية ، كالايقاع ، وتنوع الحركة وتعددها عن طريق اتكائها على الفعل ، والزمان وامتداده وتنوعه . وعلى الرغم من أننا نلحظ الايقاع والحركة والزمان في الصورة التشكيلية ، لكن هذه العناصر يبدو وضوحها أقل منه في الصورة الشعرية . فالايقاع هنا مسموع ، وأثر الايقاع المسموع أكبر بكثير من الايقاع المرئي أو الصامت ، ومثل ذلك الحركة والزمان .

رابعا ـ تقدم الصورة التشكيلية نفسها الى المتلقي كاملة أو شبه ناجزة ، وذلك لأنها تأخذ مكانا محددا يمكن للعين أن تحصره ضمن منظورها ، بينما تعتمد الصورة الشعرية على خيال متلقيها بنسبة لا تقل كثيرا عن جهد الشاعر في إبداعها . والصورة الشعرية ـ كما بينا ـ تشكيل زماني من ايحاء اللغة ، وهذا الايحاء هو الذي يشكل المكان والزمان والفكر والعاطفة واللاشعور . وهي ليست محاكاة مباشرة لشيء مكاني ملموس ومرئي ، وإنما هي اتحاد واندماج بين مجموع تلك العناصر . ولعل هذا التنوع ، والتفرع ، والاتساع الزماني والحركة ، وضبابية الملامح وما الى ذلك يحتاج كثيرا الى خيال المتلقي لاعادة البناء ومحاولة التشكيل.
ويحسن بنا أن نورد ما قاله مؤلفو علم الجمال الماركسي اللينيني في هذا المجال لعله يزيد في إيضاح المسألة أكثر : (تكون الصورة في أنواع من الفنون (الفن التشكيلي ، المسرح ، السينما) تصويرا مباشرا للظواهر الحياتية ، والانسان في المقام الاول ، مظهرا ، وأخلاقا تتجلى في أعمال ولوحات من الحياة الانسانية . في هذه الحالة تكون الصورة إما صورة مفردة بمعنى تصوير شخص موضوع ، تكوين نحتي متعدد الأوجه ، عرض مسرحي أو فيلم بأكمله ... وفي أنواع أخرى من الفن تنشأ الصورة الفنية بطريقة أخرى لا بإعادة رسم الاشكال الحياتية في وضوحها وماديتها رسما مباشرا ؛ أي بشكل تصويري مباشر ، بل بشكل غير مباشر .

ففي الادب، لا نتصور مظهر الانسان الروحي ... المشخص خارجيا وداخليا ... إلا بفضل خيال المبدع الذي يعطي ما رواه الكاتب شكلا معينا . ان فن الكاتب في قدر كبير منه يكمن بالضبط في إثارة تصورات معينة ساطعة ومشخصة ومحددة أقصى ما يكون التحديد)(١) .

هوامش

(١) شكري غالي : شعرنا الحديث الى أين ؟ / ١٢٤ / .
(٢) جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - ج ٢ - تعريب : يوسف حلاق - / ١٦ / دار الجماهير - دمشق - دار الفارابي - بيروت - ١٩٧٨ م.
(٣) اليافي - نعيم : الشعر بين الفنون الجميلة / ٤٠ / . دمشق ط ٢ - ١٩٨٣م .
(*) كذا في النص ، والصحيح أحد معاييره ، والمعيار مذكر وليس مؤنثا .
(٤) عصفور - جابر : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب / ٧ / - دار التنوير - بيروت - ط ٢ - ١٩٨٣م .

(١) عباس - احسان : فن الشعر /٢٣٨/ - بيروت - ط ٣ - ١٩٥٩ م . وانظر : عبد الله محمد حسن : الصورة والبناء الشعري : / ١٧ - ١٨ / - دار المعارف - مصر - ١٩٨١ م.
(٢) فيشر - أرنست : ضرورة الفن - تر : أسعد حليم /١٠/- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - ١٩٧١ م .
(*) كذا في الاصل . والصحيح : البدهي .
(٣) فضل - صلاح : علم الاسلوب - مبادئه واجراءاته /٢٧٤/ - دار الآفاق الجديدة - بيروت - ١٩٨٥ م .

(١) جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - / ج ٢ - ١٧ / .
(٢) عبد الرحمن - نصرت : في النقد الحديث - دراسة في مذاهب نقدية واصولها الفكرية /٢٦/ مكتبة الاقصى - عمان - ط ١ / ١٩٧٩ .
(٣) دي لويس - سيسيل : الصورة الشعرية (٢٩) . تر : احمد الجناني ، مالك ميري ، سلمان ابراهيم - منشورات وزارة الثقافة والاعلام في الجمهورية العراقية - ١٩٨٢ م .
(٤) عباس - احسان : فن الشعر / ٢٣٠ / .
(٥) سلوم - تامر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي / ٢٢٥ / . دار الحوار - اللاذقية - ط ١ - ١٩٨٣ م .

(١) جماعة من الاساتذة السوفييت - اسس علم الجمال الماركسي اللينيني . تر : جلال الماشطة / ٨٨ - ٨٩ / . دار التقدم موسكو - ١٩٨١ .



الياس زيات

(٢) ريديكر - هورست : الانعكاس والفعل - ديالكتيك الواقعية في الابداع الفني - تعريب : د. فؤاد المرعي - / ٢٣ / . دار الجماهير : دمشق - دار الفارابي : بيروت - ١٩٧٧ .
(٣) مجموعة من المؤلفين السوفييت : الوعي والابداع - دراسات جمالية ماركسية - تر : رضا الظاهر / ٢٧٨ - مركز الابحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي ط ١ - ١٩٥ م .
(٤) كودويل - كريستوفر : الوهم والواقع - دراسة في منابع الشعر / ١٥٢ / .

(١) رينيه ويليك واوستن وارين : نظرية الادب /١٤٧/ .
(٢) نفسه : /١٥٩/ .
(٣) نفسه : /٢٤١/ . وانظر : عباس - احسان : فن الشعر /٩٠ - ٩٢/ .
(٤) كودويل - كريستوفر : الوهم والواقع : /١٣٦/ .
(٥) اسماعيل - عز الدين : الشعر العربي المعاصر /١٣٣-١٣٤/ .
١ - حنا عبد الله : الاتجاهات الفكرية في سورية ولبنان . ١٩٢٠ - ١٩٤٥ - /٦/ - دار التقدم العربي - دمشق -

١٩٧٣ م .

١ ـ مجموعة من المؤلفين السوفييت : الوعي والابداع ـ دراسات جمالية ماركسية ـ تر : وضاء الطاهر ـ /٢٨٢/ .

٢ ـ العشماوي ـ محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر /٩٥/ ـ بيروت ـ ١٩٨٠ م .

٣ ـ انظر : اسماعيل ـ عز الدين : الشعر العربي المعاصر (راي هويلي) /١٣٥/ ـ **وعساف ـ ساسين : الصورة الشعرية /٢٦/ .**

٤ ـ انظر : يونغ ـ ك ـ غ ـ علم النفس التحليلي ـ تر : نهاد خياطة ـ /٢٩٣ ـ ٢٩٤/ دار الحوار ـ اللاذقية ـ ط١ ١٩٨٥ م . وانظر : الحفني ـ عبد المنعم : موسوعة علم النفس والتحليل النفسي/٤٣٨/ ـ مكتبة مدبولي ـ ١٩٧٧م

١ ـ مجموعة من المؤلفين السوفييت : الوعي والابداع ـ دراسات جمالية ماركسية . /٢٨٣/ .

٢ ـ انظر : نفسه /٢٧٥/ .

٣ ـ كارلوني وفيللو : النقد الادبي /١١٩/ .

٤ ـ انظر : ضيف ـ شوقي : في النقد الادبي /٨٩/ . دار المعارف ـ مصر ـ ط ٥ ـ ١٩٧٧ .

٥ ـ وشدي ـ رشاد : النقد والنقد الادبي /٥٥/ . بيروت ـ ١٩٧١ .

٦ ـ ويليك ووارين : نظرية الادب ـ /٢٤٠/ .

٧ ـ جيدة ـ عبد الحميد : الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ـ /٣٦٤/ .

٢ ـ دى لويس : الصورة الشعرية /٧٣/ .

(*) كذا في الاصل والاصح : تخلق الصور الشعرية وابثها .

(١) كانط على سبيل المثال .

(٢) الرومانسيون مثلا .

(٣) معظم دارسي علم النفس ، أو ممن يتبنون المنهج النفسي في النقد .

(٤) انظر : جمهورية افلاطون : نقلها الى العربية : حنا خباز . . / ٢٠٥ وما بعد / . دار القلم ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٨٠ م . وانظر : جماعة من الاساتذة السوفييت : موجز تاريخ الفلسفة : تعريب : توفيق ابراهيم سلوم ـ مراجعة : خضر زكريا ـ ٩٦ وما بعد ـ دار الجماهير العربية ـ دمشق ـ ١٩٧٦ م . وانظر أيضا : مجموعة من الكتاب السوفييت أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ـ تر : جلال الماشطة /١٥/ ـ دار التقدم ـ موسكو ـ ١٩٨١ .

(١) انظر مثالا على ذلك أغسطينوس : مجموعة من العلماء السوفييت ـ موجز تاريخ النظريات الجمالية ـ تعريب : باسم السقا ـ / ٣٥ ـ ٣٦ / ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ ١٩٧٩ .

(٢) انظر : هيغل : فكرة الجمال ـ تر : جورج طرابيشي ـ /٣٣/ وما بعد ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٨١ م .

(٣) انظر : كروتشه ـ بنديتو : ـ المجمل في فلسفة الفن ـ تر : سامي الدروبي / ٢٥ ـ ٢٧ ـ ٣٠ / ـ تاريخ النشر ـ ١٩٤٧ م . ـ وعلم الجمال ـ تر : نزيه الحكيم / ٧٠ / المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بدمشق ـ ١٩٦٣ م.

(١) مجموعة من الكتّاب السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ـ تر : جلال الماشطة / ٨٧ / .

(٢) جماعة من الأساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ـ ج ١ / ٢٦٢ / وانظر / ٢٦٣ ـ ٢٦٤ / .

(٣) الغمري ـ مكارم : الرواية الروسية في القرن (١٩ ـ سلسلة عالم المعرفة / ١١٧ / ـ العدد / ٤٠ / ـ الكويت ـ نيسان ـ ١٩٨١ م) .

(٤) ريديكر ـ هورست : الانعكاس والفعل ـ تعر : د. فؤاد المرعي / ١٧ / .

(٥) ـ (٦) انظر : جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني ج ٢ / ١٥ و١٧ و١٨ و٢٢ / .

(١) انظر : عمران ـ محمد : أغان على جدار جليدي ـ وزارة الثاقفة ـ دمشق ـ ١٩٦٨ .

(٢) ايتماتوف ـ جنكيز : قصص مختارة ـ دار التقدم ـ موسكو ـ ١٩٧٧ م . / ١٣ ـ ٩٩ / . ومن نماذجه القيّمة : تاناباي بطل رواية ودعا يا غولساري : انظر : المرجع السابق / ٩٩ ـ ٣٨٩ / ، وجميلة بطلة رواية جميلة . انظر : وداعا يا غولساري ـ دار التقدم ـ موسكو .

(١) انظر : ريديكر ـ هورست : الانعكاس والفعل / ٥٧ / . حيث جاء فيه ما يلي : (قبل ان يصبح الواقع صورة فنية ، يجب أن يمر عبر الفنان ، ولا يكون مروره بسيطا كالمرور عبر الذات في التصوير . . . وانما يمر عبر الفنان باعتباره الذات في الممارسة . وبالفعل فان عملية الابداع تنفذ من خلال طريقة التصوير وعملية والتجسيد الى عملية الفنان الحياتية التي هي عنصر جوهري من عناصر محتوى العمل الفني) .

(١) من المجموعات الشعرية التي اعتمدت على أسلوب التصوير القصصي بشكل بارز مجموعة : قصص شعرية قصيرة جدا لشوقي بغدادي ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ١٩٨١ م ومجموعة الرباعيات لعلي الجندي ـ دار ابن رشد ـ بيروت ـ ١٩٨٠ م .

(٢) هو ـ غراهام ـ مقالة في النقد . تر : محيي الدين صبحي ـ / ١٤٢ / ـ وانظر : / ١٣٧ / ، دمشق ١٩٧٣ م .

(٣) مجاهد ـ مجاهد : سارتر عاصفة على العصر / ١٥٦ / ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط ١ ١٩٦٥ م .

(١) اسماعيل ـ عز الدين ـ الشعر العربي المعاصر / ١٣٨ / .

(*) كذا في الاصل . والصحيح : أول .

(٢) أدونيس : زمن الشعر : / ١٦ / .

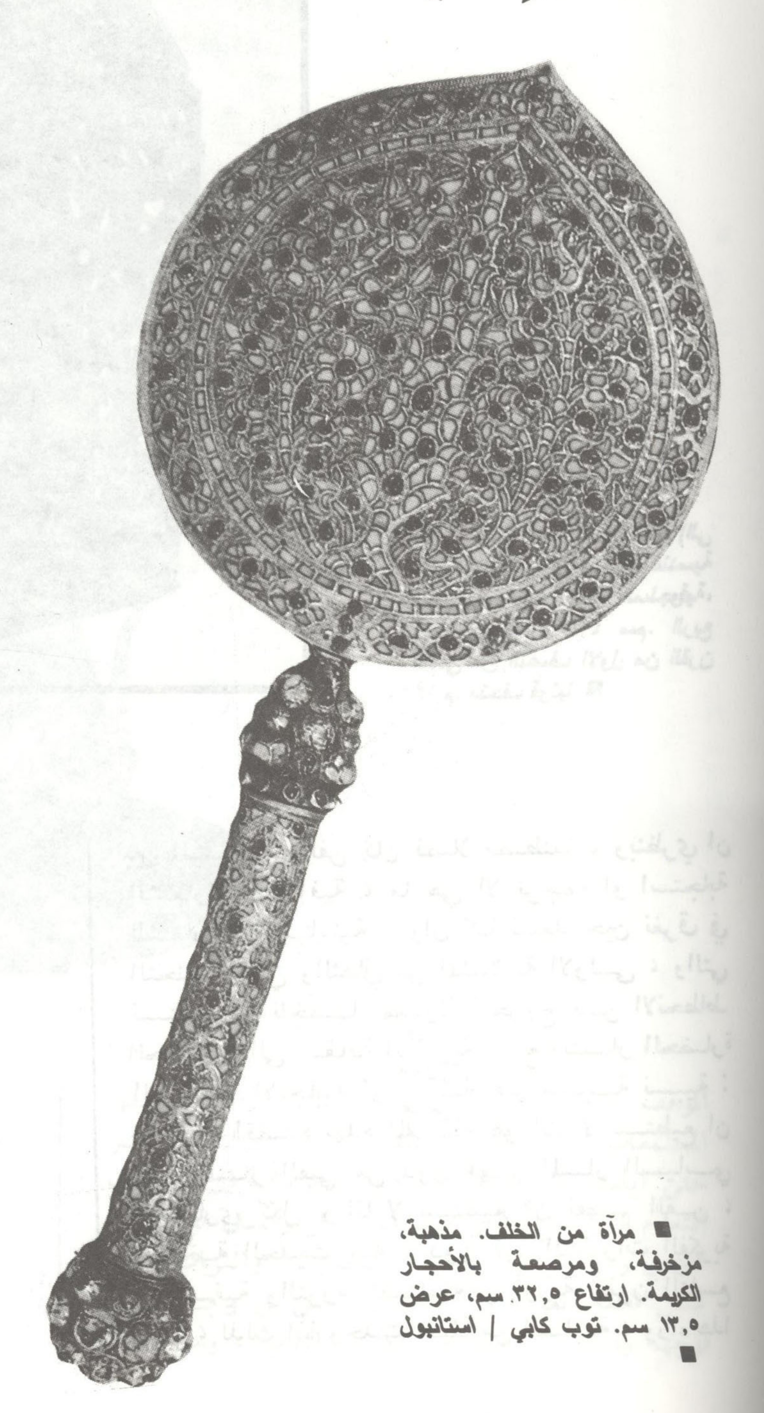
(١) انظر تفصيل (لسنغ) في ذلك : ضمن كتاب اليافي ـ نعيم الشعر بين الفنون الجميلة / ١٧ ـ ١٨ / ـ دمشق ـ ط ١ ـ ١٩٨٣ م .

(١) جماعة من الاساتذة السوفييت : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني : ج ٢ ـ تعريب : يوسف حلاق / ٩ ـ ١٠ / .

كتاب الفن الاسلامي

فن إسلامي

في حوار مع :
سمير الصايغ

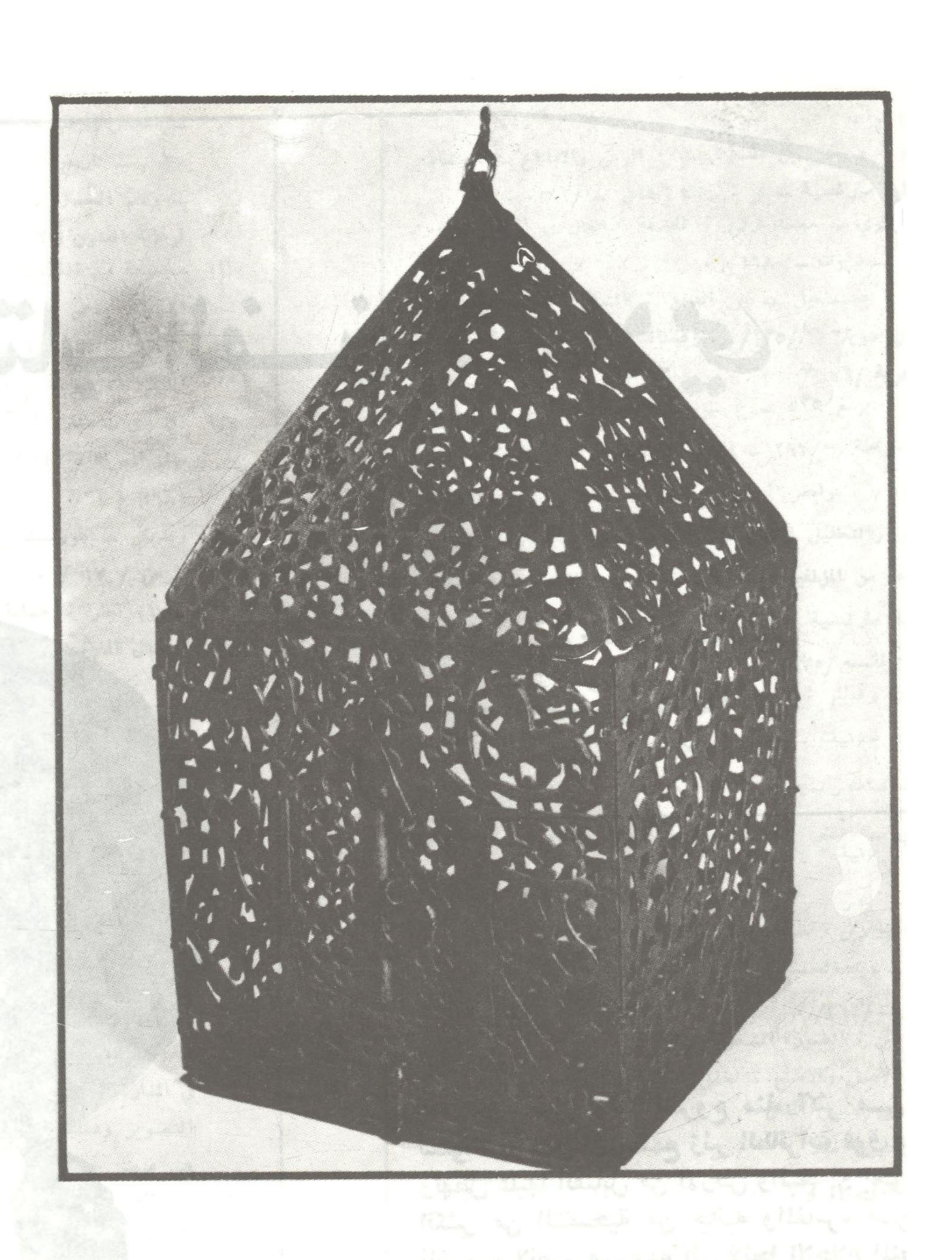


■ مرآة من الخلف. مذهبة، مزخرفة، ومرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٢,٥ سم، عرض ١٣,٥ سم. توب كابي / استانبول ■

كان يعمل لهذا المشروع منذ أكثر من ست سنوات ، قبل أن يسمع زئير الطائرات فوق بيروت ، وتهطل عليها القنابل من الارض والبحر والجو ، ولولا الكثير من التضحية من جانبه والمغامرة من جانب ناشره ، لانضم مشروعه الى لائحة الاحلام المنهارة ..

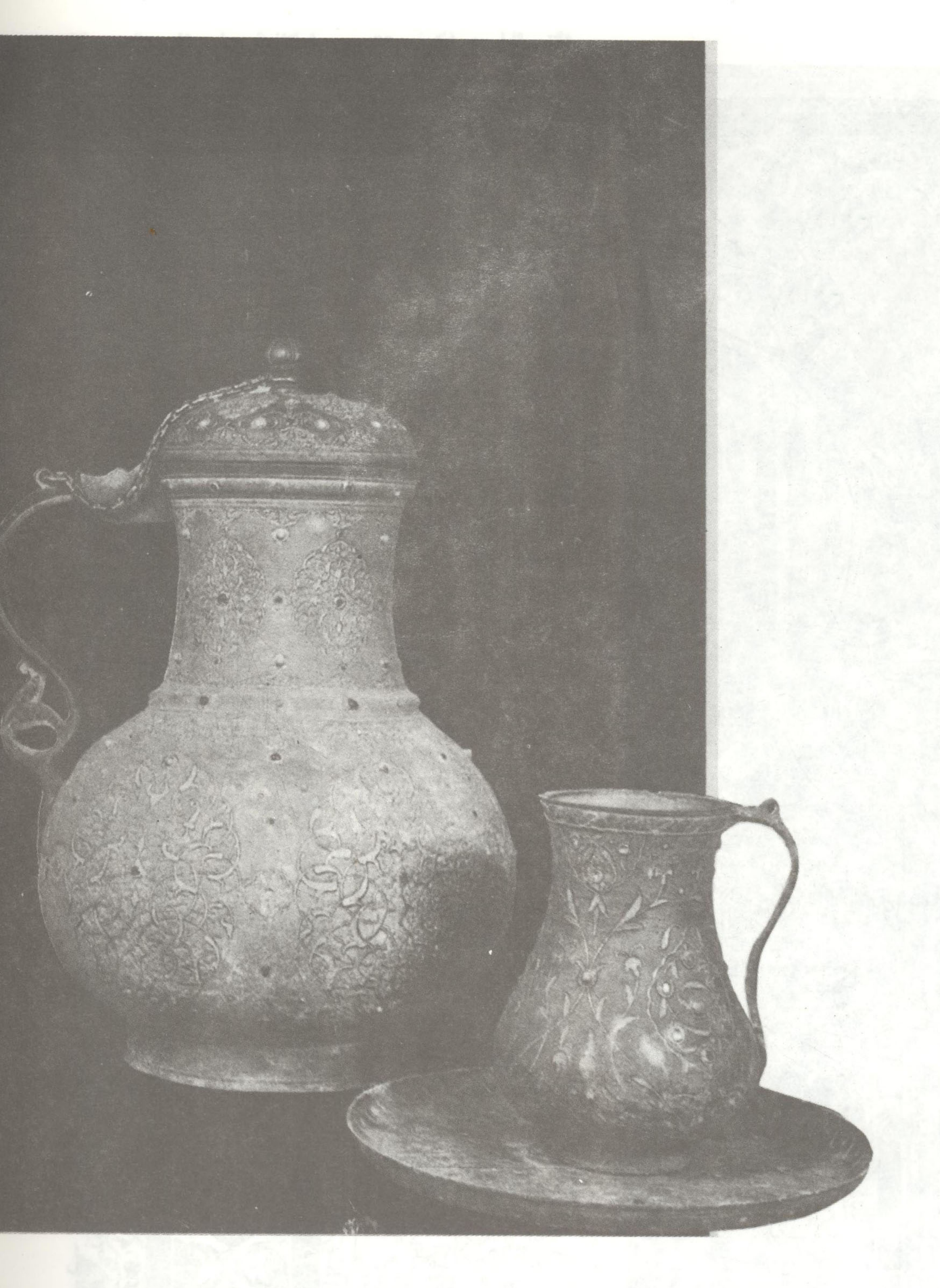
انه سمير الصايغ (مواليد لبنان ـ ١٩٤٥) الذي تابع الحركة الفنية كناقد للفنون التشكيلية منذ أوائل السبعينات ، واهتم بالتراث الزخرفي العربي ، فاستلهمه في معارض رسم حروفية ، واطلع على آثاره المهمة في أماكنها ، وعبر المتاحف والمعارض الكبرى التي أقيمت حولها ، والكتاب الذي يحدثنا عنه هو (الفن الاسلامي ، قراءة تأملية في فلسفته وخصائصه الجمالية) ، الصادر حديثا عن دار المعرفة ببيروت ، في مجلد من ٤١٤ صفحة من الحجم الكبير ، مزين بأكثر من (٤٢٠) صورة بالالوان .

□ في مقدمة كتابك تقول : « الماضي لا يزال حيا ، وها هو يثير الحروب » . ألا ترى شيئا ايجابيا في هذا الماضي ؟



■ مصباح برونزي مذهب (الى اليمين)، ومزخرف بزخرفة هندسية وحيوانية مفرغة. الفترة السلجوقية، قونيا. ارتفاع ٤٢,٥ سم. الربع الثاني من النصف الاول من القرن ١٣ م. متحف قونيا ■

ـ هذه الفكرة هي عن موضوع الهوية ، نحن نعرف أن الشعارات الثقافية البارزة التي اختصرت اخر القرن التاسع عشر والفترة الاولى من القرن لعشرين وما أسميه بعصر الاستقلال ، تدور جميعا حول موضوع واحد هد الانفتاح على الحضارة الغربية والتواصل مع التراث ، سواء أكانت هذه الشعارات تحت راية الانفتاح ، واحياء التراث أو الحداثة والاصالة . فاذا ، كمختصر لهذا المسار الثقافي نجد أن البحث عن الهوية هو الذي يجمع بين الحقب التاريخية في القرنين المعنيين ، ولكن اذا انتقلنا الى تاريخنا السياسي المعاصر ، نجد أن العناوين السياسية الاخيرة تتلاقى والعناوين الثقافية ، نجد أن هذا البحث ليس سهلا : انه ماتراق عليه الدماء ، الفصل بين السياسة والفن كان فصلا مصطنعا ، وبنظري أن الشعارات الثقافية ، ما هي الا ترجمة أو استجابة للشعارات السياسية ، وان كنا نبتعد حين نغرق في التحليل الفني والثقافي عن المشكلة الاولى ، والتي نستطيع أن نلخصها بمحاولة الخروج من الانحطاط الحضاري الى الثقافة العصرية ، مع انتصار الحضارة الغربية ، الايجابية أو السلبية هنا مسألة نسبية : ما كنت أقصده بهذه الملاحظة هو أننا لا نستطيع ان نفهم المسار الفني من دون فهم المسار السياسي الحضاري ككل ، انا لا نستطيع ان نفهم الفن ، وبخاصة الحديث منه ، دون فهم التطورات الفكرية والفلسفية والثورة الصناعية في اوربة القرن التاسع عشر ، لذلك اذا وجدت شيئا من السلبية ، وراء هذا



■ ابريقان. زنك / توتياء. ملونان، مذهبان، مزخرفان، ومرصعان بالأحجار الكريمة. الابريق الكبير، ارتفاع ٣٤ سم، عرض ٢٣,٥ سم - ١٥٣٠/ ١٥٤٠ م. الابريق الصغير، ارتفاع ١٥ سم، عرض ٨ سم. قطر صحنه ٢١,٧ سم. الربع الاخير من القرن ١٦ م. متحف توب كابي / استانبول ■

الموقف ، فهذا عائد الى المفارقات التي عاشتها المجتمعات الشرقية منذ منتصف القرن التاسع عشر حتى أيامنا هذه ، وأولى هذه المفارقات أن الغرب المتقدم ، والذي شكل الطرف الاخر والمثال المقتدى ، كان في وجه من وجوهه ، مستعمرا ، والتراث الذي شكل نقطة العودة الى الجذور شكل في وجه من أوجهه واحدا من الحجب الكثيفة المغلقة ، ومن ثم لم يكن الانفتاح بالاغراء ولا بالسهولة اللذين صور بهما ، وكذلك لم تكن طرق العودة الى التراث معبدة

العودة الى روح التراث

□ **الماضي ، كشهادة على الهوية الحضارية ، لايمكن الانتماء اليه ما لم يستطع كل فنان أن يضعه موضع**

■ جامع القيروان، جزء من المحراب، خزف. لاحظ الزخرفة المتنوعة، والتي تقوم جميعها على استلهام الطبيعة، وبخاصة الاوراق والزهور. وذلك باسلبية هذا الاستلهام بحيث لايتحول الرسم الى_محاكاة للطبيعة ■



التساؤل ، فكيف تتصور امكانية هذه العودة مع كل ما يحاط به تراثنا من قدسية ؟

ــ هذه القراءة للفن الاسلامي ليست دعوة الى الرجوع والمسكن في الماضي ، انما هي دعوة لاعادة قراءة هذا الفن ، فما لاحظته خلال بحثي في آثار هذا الفن ، هو ان المسافة بيننا وبينه أصبحت شاسعة ، وباستطاعتي الاشارة الى أن معظم المثقفين وحتى الفنانين ، وحتى الكثير ... الكثير من أبناء الارض نفسها التي انتجت هذا الفن ، ليس عندهم الاحساس بأنهم ورثة فن عظيم ، الجميع متأثر بالمفهوم الغربي للفن ، وصورة الفنان ومعنى الفن كما تحددها القيم الفنية الغربية ، وهكذا أصبح الوقوف أمام الفن الاسلامي وقوفا أمام فن جديد باتت الطريق اليه طريق اكتشاف ، من جهة ثانية ، يردد كتابي مرارا وحتى التكرار ، أن وراء الفن الاسلامي رؤيا شاملة للانسان والكون ، ومن ثم ، لكي نستطيع انتاج هذا الفن مرة اخرى ، لا بد من الانتماء مرة جديدة الى هذه الرؤيا ، لذلك من الممكن فهم هذا التطلع الى الفن الاسلامي كتطلع الى روحه ، الى مبادئه ، الى جماليته ، على أمل أن نعيد الاتصال بهذه الروح لا بالآثار التي أعتقد انها توقفت منذ أكثر من مئتي عام .

□ « الماء حق والنار حق الا أيهما لا يجتمعان » شعار ترفعه في وجه التوفيق بين الشرق والغرب ، هذا التوفيق الذي تراه تلفيقا ، ما المانع الحقيقي دون استلهام التراث في فن ذي طابع تجديدي من غير أن تكون هذه العودة الى التراث فوقية ؟

ــ في هذه الاشارة التي تستشهد بها ، كنت أحاول أن أوضح بحيادية ــ اذا كان ذلك ممكنا ــ ان الغربي المتحدر من اليونان حتى القرن التاسع عشر ، ومع اختلافه الشديد من حيث الجمالية عن الفن الاسلامي ، هو فن له ابداعيته وخصائصه وقيمه أي أنني لم أكن في صدد المفاضلة بينهما أو الفصل بين ما هو فن وما هو لا فن بينهما ، والمقارنة كانت ضرورية لان الكثير من القيم الفنية التي حملها الفن الحديث والتي كانت تتعارض مع فن عصر النهضة ، وفن القرن التاسع عشر ، كانت تنتصر للكثير من خصائص الفن الاسلامي دون قصد ، وهي تشكل الان اللغة السائدة في النقد الفني ، أو في الحوار الفني الراهن ، وكنت أرمي أيضا من وراء اعطاء حق للفن الغربي كفن قائم بذاته ، أن أقف موقفا اكثر كراماً أو انفتاحا من مواقف العديد من المستشرقين الذين تناولوا الفن الاسلامي والذين فضلوا ، في معظمهم فنا على فن .

□ حين ترد غياب المحاكاة عن الفن الاسلامي الى



فلسفة اسلامية (هي في الحقيقة فلسفة تصوفية) تدعو الى وحدة الوجود والغاء الصراع بين الانسان والغيب ، وكون كل ظاهر في نظر هذه الفلسفة زائلا ، فانت لا تنفي التحريم الحرفي للتصوير الا لتثبت منعا أشد خطورة وخطرا يمكن وصفه بالمنع الروحي التوحيد يعني اللاتصوير ، وكل محاكاة اذا تناقض روح الشريعة .

ـ عنوان الفصل المقصود هو : [الدين لم يحرم بل قدم رؤيا ، والفن اسقط الواقع عن موقف] . أي عمدا ، وأنت هنا تطرح مسألتين : الاولى حول تحريم التصوير في الاسلام ، وهو عنوان كثيرا ما تردد في القرن الحالي حتى أصبح حقيقة لا تقبل النقاش ، القرآن الكريم لم يتطرق الى هذا الموضوع اطلاقا ، انما تطرق الى الاصنام والازلام ، والنصوص واضحة في منعها لعبادة الاصنام السائدة التي تتناول بعض الرسوم ، أهمها خبر ترويه عائشة عن تصاوير موضوعة على ستار في مكان كان يصلي فيه النبي ، فاعترض على وجودها ، تضيف عائشة أنها شقته وصنعت منه تكايا ، وتقول كان يتكىء عليها ، فجاء الفقهاء ، وقالوا ان كل شيء يمتهن يجوز فيه التصوير وكل شيء لا يمتهن لا يجوز فيه التصوير ، ثمة احاديث



■ صورة لصفحتين من كتاب لتعليم فن الخط، التقطت باذن خاص من مكتبة السليمانية / تركيا. تمثل انواع الخطوط المختلفة في كتابة البسملة، لخطاط مجهول. القرن ١٨ م (فوق) ■ ولوحة خطية من خط ياقوت المستعصمي، اشتهرت لفرادتها في تخطيط البسملة. وتضم آيات بالخط الكوفي المربع. توب كابي / استانبول - تركيا، القرن ١٣ م (الى اليمين) ■

أخرى تشير في مضمونها الاخير الى رسم الانسان أو الكائن الحي ، والخوف من تحدي الخالق في مثل هذا الرسم اذ سيعجز الانسان عن اعادة الروح الى هذه الكائنات يوم القيامة ، لكن في الواقع ، لا نجد في التاريخ أن مسألة التحريم طرحت مشكلة حقيقية ، فلا يروي لنا التاريخ أي صراع بين الفنانين والفقهاء ، في حين نجد أن المئات من المنمنمات التي تناولت القصص الديني تملأ معظم المكتبات في العالم الاسلامي القديم من بغداد حتى هراة حتى استنانبول ، والجانب الثاني من مسألة التصوير هو أن نظرية المحاكاة ومن ثم البعد الثالث في العمل الفني ...

□ هذا يعني انك تنفي المحاكاة عن الايقونات البيزنطية التي تمثّل مع ذلك بشرا .

ـ بالطبع ، فالايقونة ضد المحاكاة ، حين كان يتأسس الفن الاسلامي في دمشق ، كان يوحنا الدمشقي ، وزير المال أي الحرب ، ينهي خطابه الاخير في الدفاع عن الايقونات ، وفي تلك الاثناء كانت تصاغ فلسفة الفن الاسلامي ، المنمنمات العربية الاولى هي منمنمات بيزنطية ، أي ترسم الانسان كمطلق وليس زيدا أو عمرا ، دون أبعاد ودون زمان ، وهذا يعود الى الموقف الجمالي في النظرة الى المكان والزمان بالطبع ، هناك ، تاريخيا ، ثلاثة مواقف : الصيني واليوناني والعربي الاسلامي ، في هذا السياق ، نرى أن يقل الواقع المرئي كما هو الى العمل الفني لم يكن يشكل أي هدف فني في الفن الاسلامي كما في الفنون التي سبقت الاسلام كالفن المصري القديم وفن ما بين النهرين والفن الصيني القديم .

□ مع ذلك يروي ابن بطوطة في رحلاته انه مر ذات يوم بسوق صينية ، وحين مر ثانية بالسوق ذاتها ، رأى في كل مكان منها صورا له ولرفيقه تشبهها تماما «.. وهو يشدد على هذه النقطة الذات

ـ هناك التباس في الفن الصيني ، هذا الفن لا افق له : افقه للطبيعة ، والطبيعة هي الكون ، الانسان الصيني موجود في الوسط تحيط به الطبيعة من كل الجهات ، في الفن اليوناني يقف الانسان ازاء الكون ، وهو في الفن الاسلامي جزء من الكون ، ولذلك هذا الفن مسطّح .

كان المقصود من نظرية المحاكاة الموروثة عن الفن اليوناني أن ترسم عنقود عنب يحط عليه العصفور ، في حين ان كل الأشكال الواقعية في الفنون الشرقية مستبعدة .

□ مع ذلك ، فالرسم في الصين القديمة ، كما يشير أصل الكلمة الذي يفسّره لنا كتاب قديم عن تعليم الرسم ، هو فن وضع الحدود ، تعبّر عنه



■ .. ونماذج اخرى من الخشب المحفور ايضا، لافاريز قاعات وجداريات خشبية مصرية اشتهرت في الفترة نفسها ■



« صورة قطعة أرض تعبرها أثلام » . هذه العلاقة بالطبيعة لا يمكن أن تكون ضد المحاكاة .

ـ الصيني يقدس الطبيعة بينما العربي يقدس المبدأ ، النظام الخفي الذي يتألف منه الموضوع وليس الموضوع ، كذلك نجد ان جميع هذه الصور ليست الا اقنعة للالوان والاشكال التي تشكل الموضوع الموضوع ، كذلك نجد ان جميع هذه الصور ليست أو النزهة ، أو اللعب ، أو الموضوعات ، التي تناولتها المنمنمات . وحتى الفنان غائب كفرد في التراث العربي ، فنحن وكما أشير في الكتاب ، نعرف القليل من المعلمين ...

استبعاد التاريخ

□ لماذا لم تفصل بين المراحل التاريخية للفن الاسلامي ؟ أليس ذلك تأكيد غير مباشر لكون الفن الاسلامي سيظل خارج التاريخ ؟

ـ تقسيم الفن الى مراحل تاريخية هو منهج غربي يصح على الفنون التي تكون شاهدة على العصر ، الفن الاسلامي ليس شاهدا على العصر يسجل الوقائع ، لا نستطيع وعلى سبيل المثال أن نقرأ الفترة المملوكية كسلطة سياسية ووضع اجتماعي عبر الفن المملوكي .

□ تتحدث عن هذه المفارقة في كتابك ... ولكن اهذا هو مثلك الوحيد ؟ !

ـ انه المثل الاوضح ، بشدة الفرق الظاهرة بين انحطاط الحياة السياسية والاجتماعية وازدهار الفنون ، ولكن كذلك لا نستطيع أن نقرأ الفترة العفوية أو الفترة العثمانية عبر- الفن الاسلامي المعاصر لهاسواء أكان خطا أو رسما أو عمارة أو نسيجا ، لم يتخذ الفن الاسلامي عبر انتقاله من سلطة الى سلطة أي منعطف فني ، بل اذا شئنا ملاحظة الاضافات ، نرى أنه اكتسب تقنية او حلولا أو ذوقا يلتقي مع البيئة وغناها ومناخاتها وطبيعة عناصرها .

مبدأ التقسيم يقود دائما الى السياسة ، كثير من الآثار حيرت المؤرخين فلم يعرفوا ما اذا صنعت في دمشق أم الهند ، في مصر أم في استانبول ، من ناحية ثانية ، تاريخية اذا شئت-، نرى أن الفن الاسلامي فن سلطة ، يزدهر مع ازدهار السلطة السياسية ، وباستمرار كانت السلطة تجمع في قصورها المعلمين والحرفيين من كل اقطار العالم الاسلامي ، والمثل الاوضح على ذلك هو قصر (توب كابي) في استانبول، مركز السلطنة العثمانية آنذاك ، الذي كان يضم في أروقته كل المعلمين من مصر والشام والعراق وايران، حتى ان التاريخ يخبرنا أيضا أنه بعد سقوط بغداد

■ جزء من جدار، خزف. لاحظ رسم الشجرتين القائم على التماثل، كذلك الزهور واوارقها فيما تشكل الازهار والاوراق في الاطار، وحدات الزخرفة. ومن السهل ايضا، التعرف الى مصادرها في الطبيعة، كزهرة الزنبق، الورد، والاقحوان■





■ جزء من سقف، خشب، لاحظ الزخرفة القائمة على الاسلوب الهندسي، والمملوء بزخرفة تستلهم الزهور، كالورد بشتى انواعه والتي تلتزم بمنطق التماثل ايضا وايضا ■

على أيدي المغول أخذ المغول معهم معظم الفنانين (المعلمين الحرفيين) . والآثار الاسلامية العمرانية التي بناها (تيمور لنك) في (سمرقند) لم تكن الا خلاصة للخبرات والتقنيات الفنية التي عرفتها بغداد في فترة ازدهارها العمراني ...

□ وجود ما سمي بديوان الطراز في بعض العصور العربية ، اي ما يمكن أن نسميه اليوم بوزارة « الموضة يمكن ان يجعلنا نفكر في ان الذين كانوا يحددون اسلوب الملبس ، كان يمكن أن يحددوا اساليب الفن ، وهكذا يتغير الفن كلما تغير عهد ...

ـ اقول اكثر من ذلك : اظن انه كان هناك اناس يحددون الفلسفة وراء الفنون ، لكن وجود مثل هؤلاء الناس ـ الذي لايزال افتراضيا ـ قد يكون وراءوحدة اتجاه الفن الاسلامي .

المعلم هو الذي يجد المعادلات والتحولات للمبدأ الواحد دون أن يتناقض مع المبادىء الاساسية التي قام عليها الفن الاسلامي ، ان التنوع بين عصر وعصر تنوع في تعديد هذا المبدأ ، فمن الافضل ملاحقة اليمو (خارج العصور) في الحلول التقنية والعناصر التشكيلية وضبط العناصر من اشكال والوان ، ومن ثم غنى النظم الهندسية التي لم يتخل عنها هذا الفن مرة ... وهذا ما حول التأثيرات الى خصائص .

□ لايزال الجواب خجولا ، فافتراضك لوجود جماعة تحدد الفلسفة الباطنية للفن الاسلامي لا يفسر كيفية الانتقال من الفسيفساء البيزنطية الى فن لايمكن ان يرد منذئذ اليها ، هذا التحول من التاثيرات الى الخصائص لايزال بلا تفسير .

ـ جوابي عن هـذه المسألة المعقدة يتلخص بأن الخروج من الفسيفساء البيزنطية الى الاسلامية قد يكون تم بحسار الجدل حول مسألة التوحيد ، فالحوار

الاسلامي ـ المسيحي الواضح والجدي الذي تم في الفترة الاولى حول مسألة التثليث ، ومسألة التوحيد يمكننا من خلاله استنباط الاسس الفلسفية التي نظمت الزخرفة الاسلامية التي ترجمت فكرة التوحيد الى لغة فنية بربط كل اجزاء وتفرعات الاشكال الزخرفية الى مصدر أو نقطة مركزية واحدة ، منها ينطلق الموضوع واليها يعود ، في المسيحية هناك فكرة الواسطة أما في الاسلام فهناك عبد ورب ، ولا وسيط بينهمـا .

□ **أنت تلغي فكرة الشفاعة .**

ـ لكنها في الاسلام لا تصل الى درجة التقديس : حين تصلي على محمد فأنت تشهد للقبول الالهي...

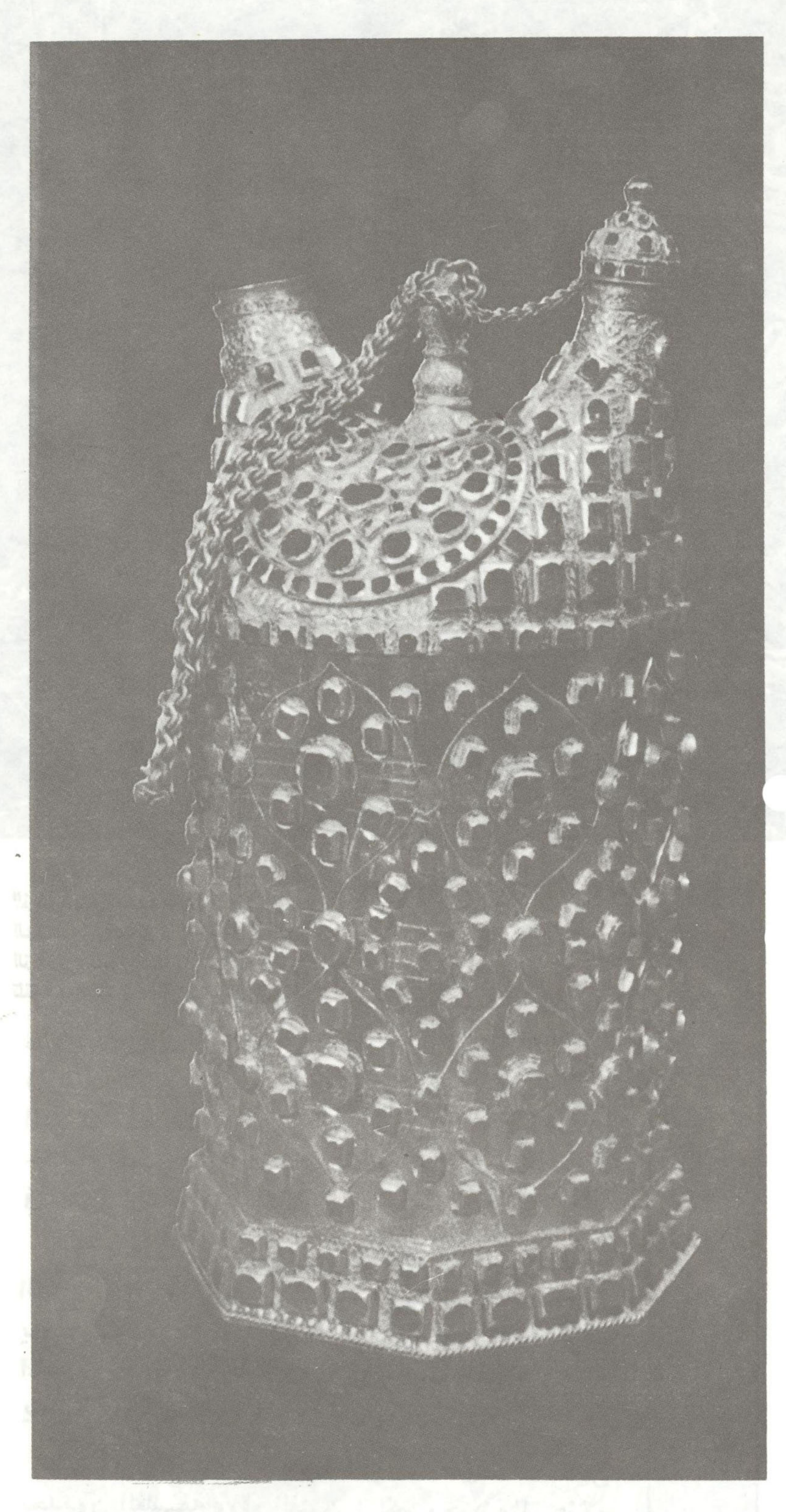
□ **اذا كانت عبارة ((لا يمسه الا المطهرون)) تعني أن غير المطهرين يدنسون القرآن الكريم اذا مسوه ، فكيف يمكن أن ننفي فكرة التقديس عن الفن الديني بدءا بالخط الذي يكتب آيات القرآن ...**

ـ ولكن هذا يختلف تماما عن التقديس في الفن البيزنطي : الايقونة هنا لم تعد فنا ، لا يمكن أن تكون أيقونة الا بعد المعمودية ، أي طقوس التقديس ، أمـا سجادة الصلاة فيمكن ان تكون ستارا لنافذة بل يمكن ان نصلي عليها ثم نطأها ، ما دامت كل الطبيعة تسبح والكل يشـهد : (وسنريكم آياتنا في الآفـاق وفي أنفسكم) . فالمكان المقدس عام ، لذلك لم يتحول الفن الديني رموز مقدسة في الاسلام .

وظيفية الفن الاسلامي

□ **في كتابك تصف الفن الاسلامي بأنه فن الشهادة لا فن التعبير ، ما الفرق بين المفهومين في نظرك ؟ علما بان ما يوازي هذا التمييز في مواضع أخرى من الكتاب، أي قولك انه فن الجواب لا فن السؤال ، فن المبدأ لا فن الذاتية ، يبقي مسألة استبعاد التعبير عن الشهادة غير مفسرة تماما .**

ـ القراءة الاولى الشاملة لمعظم أو مجمل الآثار الاسلامية توضح أن هذا الفن لا يصف ، لا يخبر ، لا يشرح ، لا يتناول موضوعا يوميا ، لا يسجل يوميات كما فعل الكثير من الآثار الفنية للحضارات الاخرى ، هذه الميزة أو هذه الصفات البارزة المثيرة في تاريخ الفن تدفعنا الى التساؤل ، ومن ثم تعـود فتدفعنا الى الرجوع الى المنطلقات الفلسفية الجمالية ، وعندمـا نفرق في الاشارات ، أو في المسار الهندسي الرياضي الذي يشكل القاعدة الاولى أو المنطلق الاساسي لهذا الفن ، نرانا تأمام معنى استلهام هذه النظم التي



■ مطرة، كريستال صخري. مرصعة بالأحجار الكريمة. ارتفاع ٣٢,٢ سم، عرض ١٥,٥ سم. الربع الاخير من القرن ١٦ م. توب كابي / استانبول ■

بدورها تبدو لنا نظما كونية ، فاذا كان استلهام ورقة النبات أو استلهام نظم ورق النبات يلتقي مع نظم النجوم والافلاك ويلتقي مع نظم تعاقب الليل والنهار ، ومع نظم طيران الطير ، فلا بد من أن نقرأ في هذا الفن شهادة على الوجود في نظامه الخفي ومن ثم في وحدته الخفية ، من جهة أخرى ، وحين نتأمل أساليب التأليف في التكرار ، وتكرار الوحدة ، في التناظر والتضاد ، والتجاء ، والتعاقب ، والتعاكس ، نجد أننا أمام مبادىء تختصر أو تترجم حقائق وجودية هي في صميم التأليف المجتمعي من عائلة الى قبيلة الى أمة ، ومن غصن الى شجرة الى حديقة ، ومن قطرة الى ساقية الى نهر الى بحر ، وهكذا لا بد من أن نصل الى شهادة أخرى على نظام جامع ، على حقيقة جامعة ، على حق واحد .

في كل هذا لا تعود « الأنا » الفردية في حال استقلال وتمايز ، ولا يعود التعبير عن هذه الأنا موضوعا مثيرا أو ملفتا .

□ في احد تعليقات وهوامش كتابك ، ترى ان انقطاع الفن الحديث عن الماضي المتمثل بعصر النهضة الايطالي ، هو الذي أدى الى العودة الى الفنون الاقدم التي يعد الفن الاسلامي أحدها، الاخصاب الذي وصلت اليه الفنون عبر انقطاعها عن فن النهضة الاوربية معروف ، بماذا يمكن أن تكون العودة الى الفن الاسلامي مخصبة ، وكذلك كل انقطاع متوقع عنه ؟

ـ مرحلة ما بعد الحداثة في الفن العالمي هي مرحلة الخيبة من الحداثة ، ثورة الابن على الاب ، لان الحداثة في نتائجها الاخيرة كانت خيبة في حلمها ودعواها ، فالحداثة كانت حلم التغيير ، وعدت بالتغيير وبالخلاص وجعلت من فردية الفنان ومن أناه مصدر الوحي ومصدر الحق ، لكن عندما نقف الآن أمام الواقع ، نجد أن هذه الوعود ما كانت الا أحداثا رومنطيقية ، فلم يستطع الفنان أن يصبح جزءا صغيرا في التغيرات العالمية ، والمؤسسات التي ثار عليها كالكنيسة والمتحف الرسمع والسلطة والاكاديمية والبلاط الارستقراطي ، حل مكانها مؤسسات التجارة الرخيصة والاستهلاك ، وبكلمة مختصرة ، المافيات .

□ « غياب الذات » لم يعد مبدأ للفلسفة الفنية الاسلامية وحسب ، ان الفن الغربي الحديث يصل في بعض تطرفاته الى غياب الذات ، لنفكر في التجريد الهندسي ، في مبدأ المصادفة الموضوعية ، وحتى اقصى الذاتية يؤدي الى اقصى درجات الغياب .

ـ مع ذلك تبقى هناك نسبة من الذاتية في الفن الغربي . على كل ، عندما قال الفن الحديث بالشكل كمضمون اقترب كثيرا من الفن الاسلامي او بعض خصائصه . ونستطيع أن نذكر في هذا السياق الكثير من انجازات الفن الحديث وخصوصا تلك التي أخذت الخطوط واعتمدت على بعض الاشكال الهندسية للتجريد ، نستطيع أن نذكر هنا فازاريلي ومن يدور في فلكه .

□ مثل هذه التجارب ليست بريئة ، والايهام او الخداع البصري الذي نجده فيها ، له علاقة بمشاكل الفن المنظوري والمدى الثلاثي الابعاد ، وهذه المشاكل بعيدة عن التراث الاسلامي .

ـ طبعا : الاقتراب في بعض الصفات وبعض الاساليب يبقى بعيدا من حيث وضع الفنان ومعنى الفن وغايته ، لسنا في حال تعميم الفن الاسلامي كنموذج على العالم أن يتناوله أو يقتدي به أو يبدع من خلاله ، على العكس من ذلك ، ان اقتراب بعض التجارب الغربية من الفن الاسلامي شهادة عظيمة على الابواب المفتوحة لاستلهام هذا الفن في فنون حديثة ، والاستفادة من مبادئه لتحقيق انجازات جديدة ، انما تبقى هناك بعض النقاط الاساسية ، وأولها وظائفية الفن الاسلامي التي لم تترجم بعد في الفنون المعاصرة ، لا يزال العمل الفني الغربي يضع مسافة محرمة بينه وبين المتلقي ، أما العمل الفني الاسلامي فيظل بينك وبينه احتمال ، مهما كان فرديا : احتمال أن يكون ساحة أو سجادة أو بابا .

□ يمكن قول الشيء ذاته عن تجربة مدرسة الباوهاوس الالمانية ، وكذلك تجارب بعض الفنانين الذين وظفوا اعمالهم صناعيا ، وأهم اعمال (لوك بيريه) مثلا اصبحت اسيجة وساحات عامة ؟..

ـ كل هذه التجارب تبقى استثناءات . وقد نفذت كشاهد على امكانية تحويل العمل الفني الى اعمال لها وظيفتها العملية .

□ تتحدث في كتابك عن « قراءة الشكل كمضمون » ـ كيف ترى لا ماذا ترى ، اهذا ما يلخص في نظرك « حداثة » التراث الاسلامي ؟

من دون شك ، كما أشرت في الكتاب ، لا بد من احياء لغة العين . فجميع مفردات الفن الاسلامي هي مفردات شكلية بمعنى أنها محصورة بالشكل كلغة قائمة بذاتها ، ليس الشكل هنا رمزا لمضمون ، صورة لمضمون ، ليس اصطلاحا ، بل هو قائم بذاته ، ومن ثم مضمونه منه وفيه . فالخط العريض يتضمن معنى العرض والمستقيم يتضمن معنى الاستقامة والخط المنحني يتضمن معنى الانحناء ، وتجيء المعاني أو يتركب المضمون من هذه العلاقات بين مختلف الاشكال المستقيمة والمنحنية ، العمودية والافقية ، وتتلون هذه المعاني بتلون هذه العلاقات أو بالاحرى تتضح المعاني

المحددة بالنظامية التي تمضي بها هذه العلاقات ، وحينما نعود ونتأمل اننا نقف أمام مضامين مطلقة — فالاستقامة والانحناء هنا مستلهمان من الاشكال الطبيعية في الوجود — تتبين لنا خفايا ومدارك هذه التجليات الآن ، وهكذا فحين تفرق العين أو تصغي لهذا النظام ، لهذا التتالي او لهذا التجاور بين الاشكال ، يدخل الجسد كله ، والكائن كله ، مع هذه النظامية ، فيصفو الذهن أو ينبلج مع هذه الحركية فيولد المضمون الخاص ، مما يعني إن مضمون الفن الاسلامي أو معناه الاخير هو دائما خارج العمل الفني ، انه كامن باستمرار عند المتلقي ، عند المتأمل ، عند القارىء ؛ وهذه هي المرامي التي أشار اليها كل من الامام الغزالي ، وجلال الدين الرومي، في اشاراتهما الواضحة الى تجاوز الصورة الظاهرة بسرعة الى باطنها، حيث تكمن القدرة كما يشير ((الغزالي)) وحيث تنجلي الصورة أو يرتفع الحجاب كما يشير (ابن عربي) فما دمنا خارج المكان المحدد ، وخارج الزمان المحدد ، فنحن اذا امام الثوابت ، أو المبادىء الاساسية التي ، في تعدد تجلياتها ، تحيل المكان الى مكان بلا حدود ، وتجعل من الزمان زمانا بلا أوقات .

□ الشهادة للمطلق ، غياب الموضوع ، اللازمانية واللامكانية ، اليست هذه أيضا من صفات أهم التيارات الحديثة في الفن الغربي ؟

— الفن الحديث قال بالشكل وأعطى أيضا حياة كاملة للألوان ، ومع هذه القيم الفنية اقترب الفن الحديث من القيم الجمالية للفن الاسلامي ، ولو أن قيم الفن الحديث جاءت نتيجة لصراع مع قيم فن النهضة ، وجاءت نتيجة للتقنيات التي قدمتها الثورة الصناعية (الكاميرا) ، الا أن هذه الشكلية ظلت قلقة لغياب القصد الداخلي أو الباطني والايجابي ، فلقد تمحورت معظم هذه التوجهات كرد فعل على الصورة ، وانحرفت في مسارها نحو استعراضية مثيرة أو عدائية ، فالاثارة والدهشة ومخالفة الذوق والصدمة هي العناوين أو هي المضامين التي راحت هذه الشكلية تستجديها ، فخسرنا بذلك نضج زمن تجلي المعاني والمواقف الانسانية العميقة ، نضج تجلي الشهادة لحقائق انسانية شاملة ، وجاءت الولادة قيصرية .

□ فاذا انت لا تقف موقف الحياد الذي يفهم من قولك ((الماء حق والنار حق ...)) ها انت تفضل بوضوح ماء التراث على نار الحداثة ؟

— انه موقف شخصي . على كل حال ، عناصر التقارب التي ذكرتها هي أعمق ما حدث في الفن الحديث ، فان الجهود التي سعت الى استقلال الفن أو تحريره من الادب ، من الاستعارات والرموز ، وجعله عالما قائما بذاته ، لغة قائمة بذاتها ، هي من أعمق اضافات العصر ، ولقد استطاع الفن الحديث بهذه التوجهات أن يكون عالميا ، وأن يكون على الرغم من الثورات المضادة التي وصلت الى حد الشتائم والسخرية ، أن يفرض حضوره وأن يصل الى العديد من الشعوب ، والمجتمعات البعيدة عن مراكز ولادته وانتشاره .

خصوصيته

□ كيف تحل التناقض بين هذا التركيز على الشكل في الفن الاسلامي وبين الدعوة الى قراءة الباطن من خلال الظاهر ؟ ما هو هذا الباطن الذي يجب قراءته ؟ واذا كان واحدا الى هذه الدرجة ، فما جدوى تكراره ، وكيف يقدم مكرره فناً جديداً ؟

— هنا يكمن خصوصية الفن الاسلامي ، وربما علينا هنا أن نستعين بابن عربي الذي يقول لنا ان الحق ((واحد) الا انه لا يظهر مرتين في صورة واحدة ، اننا ، كقراءة تفسيرية لهذا القول ، نستطيع أن نرى في كل شروق شمس شمسا جديدة ، وأن نرى في كل تفتح وردة جديدة ، واذا خانتنا قدرة النفاذ ، نستطيع أن نرى مع كل اشراقة شمس يوما جديدا أو مع كل تفتح وردة حبا جديدا ، الا اننا أيضا نستطيع أن نلاحظ قدرتنا على أن نغمض أعيننا حين تكون تتأمل نارا مشتعلة ، أو موجا يتدفق ، فالنار واحدة والموجة واحدة ، الا أن هذه الوحدة تتشكل في مئات الصور ، باستطاعتنا أيضا أن نقيم الآن معرضا يضم فقط البسملة كما كتبها ، كما خطها ، مئات الخطاطين في الشكل والنظام والشروط نفسها ، الا أن انحناءة ألف ، امتداد راء أو نون ، تكثف زخرفة أو حيوية حركة تجعل من هذا الواحد المتشابه عديدا متنوعا ، ان شدة الواحد هي غنى المبدأ وكلما ازداد المبدأ غنى ازدادت احتمالاته ، فالواحد بهذا المعنى هو الكل .

□ تركز كثيرا على الوجه الديني للفن الاسلامي ، ولكن لماذا يبتعد الفن التصويري عن السردية وعن وصف العالم والتعبير عنه ، بينما القرآن نفسه يقول اننا نقص عليكم أروع القصص ؟ لماذا لا يقص الفن الاسلامي؟

— من الخصائص المميزة ايضا للفن الاسلامي انه ديني في الأصل انما ليس تبشيريا وتلك واحدة من الاضافات الكبرى في تاريخ الفنون . فالفن أصلا ديني كان كذلك قبل الأديان السماوية المعروفة ، فالفن الفرعوني ديني تبشيري أيضا ، وفن ما بين النهرين شبيه بالفن الفرعوني من هذه الناحية ، والفن البيزنطي الأقرب للفن الاسلامي فن ديني تبشيري الا أن الفن الاسلامي لأن يكون ديناً من دون تبشير ، فالدينية التوحيد التي جاء بها الاسلام كدين فتحت المجال للفن

طبعا روت الكثير من المنمنمات قصصا أو بالأحرى قصص الكتب المقدسة ، فنحن نستطيع أن نتأمل حتى الآن عشرات من المنمنمات تروي قصص الأنبياء ، قصة مريم ، قصة المعراج ، قصة يوسف وزليخة ، وثمة عشرات من المنمنمات تتناول قصص الصحابة والأولياء .

□ ولكن النظام الفلسفي الذي يحدد ، حسب كتابك ، مبادىء الفن الاسلامي ، لا يشمل هذه المنمنمات ، فهل هي على هامش الاسلام وضدم ؟

ـ انها موجودة على كل حال ؛ وهذا الجدل لايدخل في مجال بحثي ، الملفت أن جميع هذه المنمنمات لا تركز على القصص التي تزينها أو بالأحرى أن فنيتها سريعا ما تتجاوز الموضوع لتنصب على التأليف والألوان والزخرفة والخط ، ويجب ألا ننسى أن جميع الصور ليست صورا شخصية بل هي رسوم تتشابه في العيون والملامح وتخلو كليا من التعبير ، وهي مسطحة رمزية اذا شئت أو اشارية ، تشير لتغرق في رسم الأشجار ، والوحدات الزخرفية ، لتعود فتنضم الى نظام الزخرفة والخط والعمارة أي لتعود فتلتقط الخصائص ، والمميزات نفسها التي عرفتها أنواع الفن الاسلامي الأخرى ، ويمكننا أن نشير الى أن المنمنمات التي عبرت عن مضمون القصة أو وضحته عدها الفنانون والمثقفون في أوانهما ، كما يعدها الآن مؤرخو الفن ، أعمالا شعبية لا تتضمن تلك القيم الابداعية الكبرى .

□ تشدد في كتابك على وحدة الفن الاسلامي ، لكن يلاحظ مثلا أن اختلاف فسيفساء الجامع الأموي عن غيرها من الآثار الاسلامية ليس اختلافا تقنيا وحسب ؛ لقد أدى الى ظهور المحاكاة ...

ـ ان فسيفساء الجامع الأموي في دمشق وفسيفساء قبة الصخرة هما الأثران الوحيدان اللذان يشذان على خصائص الزخرفة الاسلامية ، خصوصا في الجامع الأموي حيث تبدو مناظر لعمارات وانهار وأشجار مثمرة وملاعب سباق الخيل ... ولقد أثارت هذه الفسيفساء الكثير من النقاشات تاريخيا . لكننا نستطيع أن نقف عندها لكونها المنطلق الأول للفن الاسلامي، كاشارة لانتصار الدعوة الجديدة ،وخصوصا بالنسبة الى المكان الذي يقوم عليه الجامع الأموي الكبير ، فاذا كان هذا المكان قبل الجامع هو كنيسة بيزنطية ، فانه كان قبل الكنيسة معبدا لجوبيتر ، وكان قبله هيكلا للاله حدد ، نستطيع اذا أن نستنتج انه مكان لاعلان السلطة ، ومن ثم فان هذه الفسيفساء البيزنطية الطابع هي الشهادة لانتصار الدعوة الاسلامية أو السلطة الجديدة .



■ صحنا خزف، ازنيك تركيا، القرن ١٧ م. لاحظ كيف شكلت دائرة الصحن الداخلية وحدة زخرفية قابلة للتكرار، فيما تألف اطار الصحن الدائري من تكرار وحدتين زخرفيتين.. والدائرتان تستلهمان عالم الزهور (فوق)، بينما تمت اسلبة طائر الطاووس (تحت)، وكأنه جزء لا يتجزأ من عالم النبات، او اوراق الازهار. في الوقت الذي يمكن فيه قراءة اطار الصحن، كأسلبة للغيوم، وبالتالي يتحول الصحن بكامله الى ارض مزهرة، وسماء غائمة ■



الاسلامي لأن يكون دينيا من دون تبشير ، فالدينية هي هنا التزام هذا الفن بالمبادىء ، بالرؤيا الشاملة التي جاء بها الاسلام للانسان والكون ، وعدم تبشيريته يتجلى في قدرته على ترجمة هذه المبادىء الى لغة فنية صافية .

هل هرب غوغان أم أجبر على الهرب

د. سلمان قطاية

مدخل :

بول غوغان (١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) فنان يعد من الانطباعيين ، ولكنه تميز وانفصل عنهم في الكثير من المفاهيم الفنية والفلسفية والسياسية .

ولا حاجة بي الى الاسترسال في سيرة حياته الحافلة ، ولا في سرد مغامراته الكثيرة(١) ، ولا التعرض الى آلامه المبرحة التي عانى منها الكثير بسبب طبعه تارة ، وبسبب سوء حظه تارة أخرى ، وكثيرا بسبب مناوءة زملائه وأهل جلدته له .

عندما قامت ثورة ١٤ تموز عام (١٧٨٩) ، كانت لها أسباب كثيرة ، وليس من صلب موضوعي التعرض لها ، ولكن لا بد من الاشارة الى البعض مما يشرح ويفسر لنا الجواب الذي طرحته في البداية ، قامت الثورة على أيدي أبناء الشعب الفرنسي نفسه ، فلقد هوجم سجن الباستيل من قبل اناس كانوا مسلحين بالمعاول والمناجل وبنادق الصيد ، الى جانب الاسلحة التقليدية في ذلك الزمان ، وكانوا ، عندما ذهبوا الى القصر الملكي في فرفساي يطالبون بالخبز ، عندما دعتهم الملكة ماري أنطوانيت الى أكل الكاتو بدلا عنه(٢) .

قامت الثورة على حساب وأعمال الشعب ، فالذي قبض على الملك دون خوف ، حينما حاول الهرب مع عائلته ، والالتحاق بالأعداء من النمساويين والألمان ، كان رجل مواطن بسيط يدعى درويه .

وقام (روبسبيير) العظيم وجماعته بتأسيس الثورة ودحر أعدائها في الداخل أمثال أهل الفانديه وأهل البريتاني .

كذلك فعل ضباط الثورة الصغار حينما هرب الكبار وكان جلهم من النبلاء ، فدحروا الجيش النمساوي الرهيب في معركة (فالمي) الشهيرة كما أجبروا أسطول بريطانيا واسبانيا على الهرب ، وكسروا الجيش الألماني على الحدود البلجيكية .

ولكن البورجوازية سرعان ما تآمرت فقضت على الثورة ، وحولت الشعب الى عسكر من عساكر جيش نابليون ، ينهب ويسلب باسم الأمجاد العسكرية النابوليونية .

فعاد الشعب من جديد ينوء تحت وطأة مؤامرات البورجوازية من جديد .

فقام بثورة عارمة ، يعتبرها المؤرخون الثورة الشعبية الحقيقية وذلك عام (١٨٤٨) ، ولكن البورجوازية عادت فتآمرت من جديد ووضعت الامبراطور نابليون الثالث على رأس الدولة .



غوغان

ولد (بول غوغان) عام الثورة هذه أي (١٨٤٨) .

كان ابوه كلوفيس غوغان صحافيا جمهوريا ثوريا حرا ، غذّي بأنبل الأفكار الثورية لثورة ١٧٨٩ اي : المساواة . وخاصة حقوق الانسان . الذي يتول أول بند فيها :

[يولد البشر احرارا ويظلون كذلك . وهم متساوون في الحقوق] .

لذلك عندما تعرف على (ألين شازال) ، وكان والدها فنانا حفارا ، وامها هندية حمراء ، أحبها فتزوجها ، فانجبت له الفنان (بول) الذي ولد بينما كان والده خلف المتاريس يقاتل للحفاظ على مكتسبات الثورة والدفاع عن المساكين ، وخاصة عن المبادىء التي آمن بها ، الى جانب الفنان (هونوريه دوميه) .

وعندما فشلت الثورة راح اليمين الحاقد يقتل ، ويشرد ، ويطارد كل الثوريين ، وكان من جملة المطالبين : (كلوفيس غوغان) عندئذ عرضت عليه زوجته الين الهرب الى (البيرو) موطن اهلها من أمها .

فذهبت العائلة الصغيرة على ظهر باخرة ، وكان الطقس شتاء ، وكان الشتاء قاسيا ذلك العام ، فسقط (كلوفيس) صريع المرض ، ثم مات ، ولما يجاوز(بول) الثانية من العمر : فألقي بجثته في مياه المحيط الباردة، وظلت الأم اربعة أعوام ، ثم عادت الى مدينة اورلئان حيث كان يعيش ايزادور عم الفنان ، فرباه زمنا .

وحرصت الأم خوفا على ولده أن تربيه تربية محافظة تقليدية حتىلا يتعرض لحياة عنيفة ،ومضطربة مثل حياة والده ... ولكن : فتقدّرون ، فتضحك الأقدار .

نعم ، ظل (بول) مثال ذلك الموظف الممتاز المثالي، في البنك حتى بلغ الأربعين من العمر ، ولم تكن صورة ابيه تفارق راسه ومخيلته ، فما أن رزق بصبي ، بعد زواجه من الدانيماركية (ماتيه صوفي غاد) حتى أسماه (كلوفيس) وعندما رزق بفتاة أسماه : (ألين) باسم والدته التي كانت قد توفت ، أما ابنه الثالث فأسماه بول على اسمه هو .

لا يذكر لنا المؤرخون تماما كيف تفجرت الرغبة عند (غوغان) في الفن وامتهانه وفي الرغبة الملحة في السفر ؟ يقولون أن كان له صديق يهودي في البنك يدعى (شوفنيكير) وهو الذي حمسه ... ولكن البعض الآخر لا يذكر حتى اسم هذا اليهودي .

ان ثمة بعض الحوادث السياسية والفكرية التي تدعو الى التفكير والتأمل والبحث عن عوامل أخرى .

عندما استلم الحكم الامبراطور نابليون الثالث (ابن أخ الأول) ، واطاح بالجمهورية الثانية بانقلابه عام (١٨٥٢) ، راح يوطد حكم الملكية ، فتحلق حوله ابشع الرجعيين . فراحوا يضعون النظريات المختلفة، وقام (شاتوبريان) فألف كتابا ضخما بعنوان « عظمة المسيحية » وهو مليء بالدس والكذب، والأفكار العرقية الكريهة ، ولم يلبث أن قام (رينان) فأصدر كتابه « حول الأعراق » وراح (فاجنر) في كتابه عن اليهودية يبث أفكارا على غاية من الرجعية والقذارة .

ولكن الامبراطور لم يأبه للحقد الدفين الذي زرعه عمه خلال حروبه ضد الشعب الألماني ، واذا ببيسمارك يهدد ثم يزحف بجيش عرمرم فيحتل مناطق كبيرة من شرق فرانسا ، فيهرع الامبراطور بجيش كبير ، ولكنه يستسلم مع ١٥٠ الف جندي ، فيؤسر وينفى الى انكلترا ، ويتقدم الجيش الالماني فيحاصر العاصمة ، فتهرب الحكومة الى بوردو(٣)،وتقوم الكومونة، ولكن باريس بعد حصار رهيب ، ومجاعة دفعت الباريزيين الى أكل الكلاب والقطط والجرذان ، مع برد لم تر العاصمة مثله منذ سنوات سقطت في يد العدو ،عندئذ، قام سكان مدينة فرسايل(٤) ، وهم أكثر سكان فرانسا رجعية حتى يومنا هذا ، فهجموا على سكان باريس وقتلوا وذبحوا منهم في أسبوع واحد ثمانية عشر الف تقدمي ، ويعرف هذا بالأسبوع الدامي ، الذي يتناساه معظم الفرنسيون منهم كبار المسؤولين في البارحة واليوم ، ولكنهم لا يكفون عن التذكير بال (٢٦٠٠) باريسي قتلوا تحت المقصلة أيام الزعيم روبسبيير .

وفي أواخر القرن التاسع عشر بعد الجمهورية الثالثة التي كان من أكبر فصائلها أنها أيام الرئيس (جول فيري) أفتتحت مدارس في كل البلاد فوحدتها(٥)، حاول البورجوازيون أن يقوموا بلعبتهم الكلاسيكية ، وهي تنصيب جنرال على راس الحكومة ، ولكن الجنرال (بولانجيه) فضّل في آخر لحظة الانتحار على قبر حبيبته في بروكسيل .

ولكنها عادت ، وبنجاح فنصبت الجنرال دوغول عام (١٩٥٨) ، الذي كان يمهد الطريق لعودة الملكية وتسليم الحكم الى الكونت دو باريس ... لولا ثورة (١٩٦٨) .

عندما شعر غوغان باندفاع نحو الفن ، كان ، في راي ، اندفاعا للتحرر الكامل من تفاهات المجتمع البورجوازي المبني على النفاق ، في ذلك الزمان ، والذي كان يعيش فيه غارقا في وحله حتى أذنيه ، خاصة وأن زوجته كانت من تلك النسوة اللواتي لا يحدن قيد أنملة عن تلك المبادىء الجامدة التي ربيت عليها في كوبنهاجن عاصمة الدانيمارك .

كانت رغبته ، وكان قراره بالتفرغ للفن ثورة



غوغان

وطلب للحرية من تلك القيود .

كان يكره الكذب والنفاق الذي اتسمت به تلك المجتمعات ، كان يعشق البساطة والصدق ، كان قلبه كبيرا يحب الانسان ويحب كل جميل وانساني ، كانت كل تلك المظاهر التافهة عن الفن وعن الأعراق ، والأمجاد تثير في نفسه الاقياء والغثيان .

عندما بدأ الفن ، وقبل أن يتفرغ له ، اشترى بضعة لوحات لمونيه ، ثم تجرأ فعرض عليه بعضا من لوحاتة ، وقال معتذرا انها لوحات هاو ، فأجابه مونية كلا انها جميلة ولوحات الهواة سيئة رديئة ، ولكنه عندما امتهن ، وأراد المساهمة في معرض للانطباعيين عارض مونيه ووصفه بالمشوش ؟؟ ..

مات (غوغان) ولما يجاوز السابعة والاربعين من العمر ، ومات (مويه) وقد جاوز الخامسة والثمانين في بيت من أجمل ما رأيت في حياتي ، يكفي أن أذكر أن رئيس وزراء اليابان السابق اصر على زيارته لما سمع عنه عن حق من وصف ، كان مو يه مدللا ، بلغ فيه الامر أن (جورج كليمانصو) نفسه كتب عنه كتابا دافع عنه بينما كان غوغان يلقى الازدراء .

ـ لماذا ؟

كان مونيه يقضي الساعات الطوال في رسم انعكاسات الشمس على كاتدرائية مدينة (روان) . بينما كان (غوغان) يرسم أولئك المصطهدين من شعوب المستعمرات .

كان مونيه يقوم بمعارض يتعارك الناس لدخولها لتامل الطبيعة الفرنسية الجميلة (كذا) ، بينما كانوا يستقبلون معارض غوغان بالسخرية والسباب والشتائم .

وعندما اقام آخر معرض له عام (١٩٠١) القى الهول من السب والهجوم حتى كاد البعض ان يمزق لوحاته .

لم يكن السبب فنيا استطيقيا بل عرقيا حاقدا .

ففي عام ١٩٠٠ اقيم المعرض الدولي في باريس ، وحضرته الامم الراقية والمتقدمة وبلغ من عرقية ووقاحة المشرفين ان جاؤوا بهندي أحمر وافريقي أسود ، وراحوا يقفون هازئين ساخرين وداعين الى التمييز بين الحضارة والوحشية (كذا) !..!!

وعندما ذهب (غوغان) الى الجزر البعيدة ، ورأى كيف يعامل اولئك **البشر** تلك المعاملة التي اختص بها المستعمرون ، ولا يزالون ، ثارت ثائرته فراح يدافع عنهم بمجلة ، كان يكتبها بيده أسماها الزنابير وراح يهاجم فيها رجال الشرطة ومطران الجزيرة المبشر الكاثوليكي ، فأغلقت المجلة فأصدر أخرى باسم ابتسامة فكان مصيرها كأختها(٦) .

كان يعيش مع أولئك الناس ، باحترام ومودة ، والسبب في ذلك أنه كان ديموقراطيا حقا ، لان الديموقراطية : تعني احترام الاخرين ، ومعاملتهم على قدم **المساواة** .

هكذا فعل غوغان ، ولكن الجميع كان ضده ، زملاءه ، وخاصة ذلك التاجر القذر الرهيب المسمى (أمبرواز فولارد) الذي كان ينظر ، على ما قاله في مذراته ، الى الفنانين نظرته الى الحيوانات المتوحشة، وكان يسمي غوغان : (التمساح) فكان يتفنن في تعذيبه ، وكسب المال من أعماله وامداده بالمال بقطرات ، كانت معاملته له على أساس طبقي عرقي كريه ، وليس لاسباب فنية ، وحوث أن ذهب اليه (الى التاجر) بعض الشباب من الذين كانوا يودون مزاولة المهنة نفسها ، فأفهمهم انه اذا كانوا يحبون الفن والفنانين فلا داعي لمزاولة هذا العمل ؟؟ ..

كم كان غوغان يحب أولاده ، وكم كان يشعر بالالم لأنه لم يكن معهم دوما ، وكم كان يحب ابنته الين التي باتت تذكره بأمه ، وكم كان المه عظيما عندما بلغه نبأ وفاتها وهي لما تجاوز التاسعة عشر من عمرها .

كان يقول : [انا فنان عظيم لذلك اتالم كثيرا] .

لهذا وعندما استلم اليسار الحكم في فرانسا من جديد بدأ ذكرى المئة الثانية للثورة بمعرض ضخم لهذا الفنان الذي أفهم الى حد ما ، أبناء جلدته أن للاقوام التي يدعون أنها متوحشة حضارة فنية ممتازة وقيمة علينا أن نحترمها كما نحترم مظاهر حضارتنا نفسها .

ودليلي ان من أواخر لوحاته ، [امراة اوروبية شقراء ، واخرى سمراء ذات تقاطيع شرقية] كلاهما على مستوى واحد ويميل رأس كل منهما نحو الاخرى في حركة اخوية انسانية رائعة .

والان يتدافع الناس لرؤية أعمال هذا الفنان الانساني العظيم ، وبعضهم يتجاهل رسالته الانسانية فلا يرى في اللوحات سوى فنا أوروبيا ، عبر فيه غوغان عن المفاهيم الغربية بواسطة مواضيع تغريبية او استشراقية كما فعل قبله الرجعي (دولاكروا) وبقية الفنانين من المستشرقين الذين كانوا لا يرون في الشرق سوى (الحريم) والقتل يقطع الراس ، والعيش في الصحراء كالبهائم ، ومعها .

اليوم وقد مضى على الثورة مئتي عام ، لازال السواد الأعظم من الفرنسيين يبصق بأعماله ، على أبل ما جاء به أجداده من أفكار ..... بكل أسف .



غوغان

هوامش وتعليقات :

(١) راجع كتابي المدرسة الانطباعية منشورات وزارة الثقافة – دمشق – عام ١٩٧٤ .

(٢) ليس الكاتو تماما بل نوع من الخبز المعجون بالزبدة والحليب المسمى « بريوش » .

(٣) راجع أحد الكتب التاريخية المتعلقة بالموضوع للمزيد من التفاصيل .

(٤) بينما يقوم الفرنسيون في كل مدينة باحتفالات تذكر بالثورة ومبادئها ، تقيم (فرسايل) معرضا عن لويس السابع عشر (ابن السادس عشر الذي قتل على المقصلة) وتثير العواطف حول مصيره .

كذلك فهي تستعد لاقامة معرض عن المجرمة (شارلوت كورداي) التي قتلت مارا الزعيم الكبير .

كذلك فلقد احتفلت بوضع اكاليل في باحة الشرف في قصر (فرسايل) حزنا على القتلى من الضباط والجنود الذين قتلهم الثوار أثناء هجومهم على القصر ... الخ .

(٥) كان جيش الامبراطور نابليون الاول والثالث من الاميين ، والذين كانوا لا يتكلمون الفرنسية بل لغاتهم المحلية . وكان نابليون الاول يتكلم الفرنسية برطانة ايطالية ، ويقع في اخطاء املائية ونحوية فاحشة ، لقد وحد جول فيري الاشتراكي فرانسا بتوحيده برامج التدريس واللغة ونشر المدارس والعلم .

(٦) بلغ الامر في المسؤولين في الجزر أنهم اتهموه بالالحاد وتناول المخدرات ، بل ورفض دفع الضرائب وقدموه للمحاكمة ، لولا أن ملاك الموت أنقذه من ظلام وذل السجن .

غوغان والفردوس المفقود

إعداد : محمد دنيا

كان (غوغان) من بين جميع الفنانين الحديثين ، أول من عرفته عوالم الاسطورة : فشخصيته كفنان ملعون ، وصداقته الصاخبة مع (فان غوغ) وهجراته الى (تاهيتي) رفدت كلها (الاسطورة الغوغانية) ، الا انها خطفت رسمه .

قد يبدو للبعض انهم يعرفون كل شيء عن (غوغان) ، رسام التاهيتيات المتعريات ، والمناظر الاستوائية ، الا أن غوغان ، مع رسمه خطوات حياته كشخص منبوذ اجتماعيا ، وكرسام ملعون ، وابداعي فاضح ، بذل كل ما في وسعه كي تطغى اسطورته على فنه ، معروفة كلها أوقات هجراته المتعاقبة ، ومغامراته النسائية الغريبة وصرخاته كانسان ، الا ان فنه لم يلق العناية والاهتمام الكافيين ، واذا حدث ولقيهما فمشوهان ومنقوصان ، ما أن تمثل الناس الانطباعيين في بداية هذا القرن هتى أتى (بيكاسو) و (براك) و (ماتيس) ، ليقلبوا كل شيء ويقدموا رؤية جديدة للعالم . وفي تلك الاثناء ، طمس تاريخ الفن دور (غوغان) أكثر مما ينبغي ، في غالب الاحيان ، مع ذلك ، فخارج اطار الصور البسيطة ، ذات الجمالية (البدائية) ، والعريقة القدم في آن واحد ، التي ابدعها « رسام الجزر » ، يستحيل فهم تطور فن القرن العشرين ؟ وتلكم هي المفارقة : حياة غوغان جذابة اكثر من فنه ، [ان قلت لكم انني بسبب النساء قد هبطت من منزلة (بورجيا واراجون) ، نائب ملك البيرو فستقولون ان هذا غير صحيح وانني مدع] . هكذا بدات اعترافات غوغان ، فيما مضى وفيما بعد ، الا أن كل ما يرويه (تقريبا) صحيح لقد كان حفيد (فلورا تريستان) ، التي كانت البنت الحقيقية لاحد اثرياء البيرو ، الدون (ماريا يو تريستان) اي (موسكوزو) ، كانت (فلورا) متهوسة وجميلة لا تخلو من الطيش ، وصديقة (لجورج صاند)



غوغان

و (برودون) و (الاب انفانتان) وكان زوجها طباعـا حجريا يمضي عقوبة الاشغال الشاقة ، في هذه الاثناء ولد غوغان ، ولمدة عشرين سنة ، بسبب محاولتـه خنق زوجته في لحظة من لحظات الغيرة ، ولد (بول) في باريس ، ٧ حزيران (١٨٤٨) ولكن في تشريـن الاول من العام التالي ، قرر والده ، وهو صحفي معارض للملكية ، ممن خيب آماله انتخاب (لـوي نابوليون بونابرت) لرئاسة الجمهورية ، أن يلحق بأهل زوجته في البيرو ، في شهره الخامس عشر ، انطلـق غوغان في أول رحلة الى الجهة الاخرى مـن الكـرة الارضية ، التي لم يجد فيها الوالد سوى العنـف ، حيث تورط في نزاع مع أحدهم اختنق على اثرها في نوبة غضب حادة ، ودفن في (بورت فامين) باتاغونيا .

وعلى الرغم من سيرة جدته المنوه عنها ، وسجن جده مع الاشغال الشاقة ، وطبع والده الغضوب ، فانه كان لغوغان ذكريات ناعمة في طفولته الاولى في (ليمـا) عند عمه الامريكي ، لقد أمرته هذه الحياة الاولى بألوان جميلة ، وصخب ، وعبق ، مما جعـل باريس ، ببرودتها وألوانها المكفهرة ، اشبه بالعقوبة في عينيه : بعد ان أمضى عدة أشهر كمبتدىء فـي قيادة السفن التجارية البحرية ، انتقل للعمـل لدى أحد سماسرة الاوراق المالية ، حدث ذلك في العـام (١٨٨٢) وفي سنته الرابعة والثلاثين ، لـم يعـد (غوغان) سوى واحد من الرسامين المحبوبين أيـام الاحد ، ولكن في تلك السنة ، وعقب انهيار البورصة تخلى عن مهنة المال ، وكانت قطيعة لها نهائية عـام (١٨٨٦) عند فرض على نفسه أول غربة له في (بون ـ آفـن) : [أحب بروتاني ، لقد وجدت فيها البرية والبدائية ، عندماطرقت قدماي هذه الارض الغرانيتية سمت صداها البهيم ، والكتيم ، والقوي ، الذي طالما بحثت عنه في الرسم] .

ويصح القول إن فنه تلبس كل شخصيته منذ عام (١٨٨٨) أما أشهر لوحات هذه المرحلة فهي لوحـة « رؤيا بعد الموعظة » : [بقع كبيرة من الالوان الغامقة ، الموحدة ، والمحاطة بلمسات أغمق ، على طريقة الزجاج، وبساطة في الاشكال] وفي ذلك ، وجد غوغان أسلوبه . وحينذاك ، قرر مغادرة (بون ـ آفن) ليلحق بفان غوغ في « آرل » ، ولا يعرف عن (غوغان) خلال هذه الفترة التي انتهت نهاية سيئة ، سوى القليل من الاشيـاء ، ومنـذ وصوله الى هنـاك ، وجـد غوغان كل شيء (شحيحاً ، مناظر الطبيعة ، والناس) ... أما فان غوغ المتعطش للحرارة الانسانية ، والحوارات الذهنية، فكان ينتظر الكثير من قدوم (غوغان) .. ولكن سرعان ما تسمم الجو بينهما ، واضحى فانسان أكثر فأكثر عدوانية كلما شعر في (غوغان) رغبة في الرحيل عن (آرل) ، والتتمة معروفة ، ففي ليلة رأس سنة ١٨٨٨ ، وبعد شجار كان أعنفه مما مضى ، ترك (غوغان) صديقه وذهب لينام في الفندق ، وفي أمل مجنون لقسر صديقه على الاهتمام به ، قطع (فان غوغ) جزءاً من اذنه ، وهام على وجهه في شوارع المدينة ، كالأشقياء ، وفي اليوم التالي ، أدخل فانسان (فان غوغ) مشفى آرل ، بينما عاد (غوغان) على وجه السرعة الى باريس، مرحلة آرل لم تكن قط ايجابية على صعيد الرسم ، ولقد تساءل الكثيرون عما تركه كل من هذين الرسامين الكبيرين ، كل منهما في الآخر من بصمات ، الشيء المؤكد هو أن (فانسان) هو الذي أقنع (غوغان) بالرحيل الى تلك الجزيرة ، التي لم تكن معروفة جيداً : تاهيتي . في ربيع عام (١٨٩٠) ، وعندما أدخل فان غوغ مرة أخرى الى ملجأ سان ريمي ، كان غوغان ما يزال يحلم بالهجرة . وفي أيار عام (١٨٩١) توجـه أخيراً الى مرسيليا ، التي ستشهد موت (آرثر رامبو) بعد شهر من ذلك التاريخ ، في مشفى (كونسيبسيون كي) . وهو ما كان يجهله غوغان بالتأكيد ..

عندما عزم غوغان على الرحيل الى (تاهيتي) كان مقتنعا بأنه سيمضي فصلا من العام في الجنة : [كان كل شيء في الطبيعة يبهرني ويفتنني] . هذا ما كتبه ، متجنباً أن يضيف أن التاهيتيات قد رقن له كثيراً أيضا ، ومن هنا هـذه المجموعة الرائعة من النساء المسحمات أو المستريحات : (آريايا) (دعابة) أو (فاتاتاتي ميتي) (قرب البحر) .

ولكي يسوي مشاكله المالية العسيرة ، ولان الوحدة بدأت تثقل عليه أيضا ، وعاد غوغان الى فرنسا عام (١٨٩٣) وكانت اقامته هنـا حزينة ، وقصيرة ، ومخيبة ، تماماً مثلما سيكون عليه حال العودة الى تاهيتي مرة أخرى عام (١٨٩٥) الا أن غوغان ذهب بعيداً هذه المرة ، الى (هيفا هوا) ، التي قصدها في خريف عام (١٩٠١) حيث ساءت صحته كثيراً ، وخلت جيوبه من المال ، وأمسى مقتنعاً بأن حتى أقرب مقربيه لم يعودوا يفهمونه ، واستقر أخيراً في كوخ أسماه (بيت التمتع) ، ويمكننا القول ان لوحاته الابداعية في ذلك الوقت [الفتاة ذات المروحة ..] كانت تنم عن شهوانية وبساطة فريدتين .

ولد بول (غوغان) عام ٨١٤٨ في (باريس) ومات عام (١٩٠٣) .

وقد احتضنت القصر الكبير في باريس معرضـاً للوحات (غوغان) استمر منذ (١٤) كانون الثاني الى (٢٤) نيسان ١٩٨٩ ، وقد بلغت تكاليف التأمين على لوحات هذا الفنان (٦) مليارات فرنك فرنسي .

فن التصوير في الأراضي المنخفضة

ترجمة وإعداد : عدنان وسوف

يجب القول وبدون تحفظ ان عنوان هذا البحث [التصوير الفلامنكي] يستعمل بالمعنى الواسع للكلمة ليتضمن كل الفنانين الذين أتوا من مقاطعة [فلاندرز] بالاضافة الى ذلك اولئك الفنانين الذين ينتمون الى مقاطعات ودوقيات كانت تشكل معاً منطقة [نيزلاند] اي الاراضي المنخفضة .

ففي القرن الرابع عشر ، وحسب رأي [فيرنز جيفرت] كل شيء أتى من (باجيكا) أو (هولاندا) كان يدعى [فلامنكي] ، ولذلك سوف نستعمل هذه الكلمة ، لتدل بها على اعلام هذه الفترة ، هؤلاء الفنانون الأوائل ، الذين اتصفوا بدرجة من المهارة فاقت أولئك الذين مثلوا عصر النهضة .

ومعروف هذه الأيام ان الفن أكثر حساسية من اي شيء آخر ، فهو عرضة للتأثر بتبدلات الظروف والعلاقات ما بين الجزء والكل ، وكما تكون الأفكار العظيمة عرضة لمثل هذه التبدلات ، فان التشكيل الفني العظيم ينحو هذا النحو أيضاً .

وكما تكتسب الخمرة مذاقاً خاصاً ومختلفاً تبعاً لدرجة تعتيقها ومكانها ، فان التشكيل الفني العظيم ليكتسب جلاء اللون والأسلوب وفقاً للزمان والمكان المناسبين ، وقبل مولد المصور [جان فان أيك] كل شيء كان ، وكأنه يحضر ليشكل الخلفية ، التي منها سينهض ذلك الولاء الفريد [للاعتقاد المسيحي] : يظهر ذلك بوضوح في اللوحات التي علقت على المذابح في الكنائس ، مثل لوحة مدينة « غنت » ، والتي بدت وكأنها تتويج للأسلوب الدولي الذي عولجت به من قبل ، سواء في أعمال أستاذ القرنفل المعروضة في بون أو فريبورغ أو زوريخ أو في أعمال [كونارد ويتن] الذي عاصر (روبرت كامبن) .

والواقع أن هناك معياراً آخر حسب رأي [بانوفسكي] انه يمكن أن نعرف من أولئك الفنانين المغمورين ، الذين عملوا مع الماريشال [دوبيسيكوت] بين عامي (١٤١٠) و (١٤١٥) الفنان المسؤول عن انتشار العناصر الأولى لذلك الاسلوب الذي نجد ملامحه واضحة عند [جان فان أيك] .

كما يمكن أن نستخلص حقيقة واحدة مؤكدة : هي أنه في نهاية القرن الرابع عشر كانت كل الاعمال الفنية الفلامنكية الخالصة فرنسية الشخصية ، وقد بدت مدينة (باريس) وكأنها مدرسة دولية بدأ فيها نوع من الثورة في التقنية يشق طريقه الى النور ، وهذه التقنية ظهرت خارج اعتبارات البيئة التي تعدت حدود العرق والمناخ ، ممهدة لظهور الحركة الطبيعية العظيمة، التي كانت محط اهتمام عدد كبير من الفنانين الفلامنكيين .

قال لويس جبليت : [لا شيء يمكن أن يخفي الحقيقة القائلة بأن (جان فان أيك) كان طفلا باريسياً ، كما بدا على أعماله من تأثير عصر النهضة] .

وهكذا بدأ فنانو المنمنمات يستبدلون خلفيات لوحاتهم ذات الاوراق الصفراء بالحشائش والورود والاشجار والمناظر الطبيعية ، كما أخذوا يفتحون المجال بالتدريج لظهور تأثيرات المنظور والضوء للايحاء بالبعد الثالث (الفراغ) . تلك الحركة الطبيعية التي لم تكن يد الابتذال وعدم الدقة قد امتدت اليها بعد وجدت الحافز المناسب في قصور فرنسا وبورغاندي ، وفيما بعد ظهر التأثر الفلامنكي بشكل واضح فيها ، والذي كان بمثابة رد فعل اولي آت من المدرسة الباريسية ، كما نجده في أعمال مثل « عيد البشارة »

لكن ما هو في الواقع هذا الفن الفلامنكي الذي نعتزم أن نتتبع مراحله !؟ وكيف يمكننا وصفه دون الوقوع في خطأ [تين — Tain] الذي اعتبر العمل



برودرلام

الفني يخضع للحالة الفكرية العامة والعرف السائد ؟ والواقع أن مميزات العمل الفني قد تغيرت بشكل استثنائي ، بدءا من أسلاف (فان ايك) وحتى (بروجيل) ، فقد تناوبت هذه المواصفات بين الوقار والذي انسجم مع التأمل الديني ، وبين أعمال فنية في اطار قوطي الطراز ، منفتحا على مناظر طبيعية ، تبرز فيها **انارة عين الطير ، حين تقدم جموعا غفيرة من البشر موزعين على مساحات واسعة .**

دعونا نركز على الوجه الاول لهذا التصوير ، ولنحاول الدخول الى روحه تماما ، كما في الفن الفرنسي بدءا من القرية الجميلة وما بعده ، فاننا نجد نزوعا نحو التركيز بحساسية على ملامح الصور الجانبية للامراء والمتنفذين ، وأعتقد اننا يمكن ان نميز الفن الفلافيكي من خلال التركيز على توسيع الإنارة على صور الشخصيات الفردية ذات الشأن .

ويعكس ذلك ذوقا يتصف بالعزوف عن الاهتمام بالزخارف والميل نحو اظهار الملحقات المرافقة التي تضفي الحياة على الموضوع ، مثل (الكتب) و

(الازهار) و (الادوات) و (المرايا) و (المصابيح المعلقة) ، وفوق كل ذلك نجد ذلك الحافز نحو الغموض (التصوف) بالمعنى الاوسع والاسمى للكلمة وعلى الرغم من أن التصوير الفلامنكي لم يلتزم بالميزان الدقيق لفن (الفريسك) الذي زينت به جدران الاديرة والكنائس الايطالية ، مثل كبريات اللوحات التي كانت تعلق على المذابح (خماسية مدينة غنت أو ثلاثية بورتيناري) في بون ، الا أن ما تضمنته هذه اللوحات من تركيز كان يقع غالبا في حيز ضيق .

ان الفنان (الفلامنكي) كان دائما يتوخى الحذر في عدم تخطي عناصر التصوير ، كالمبالغة في التأكيد على قصة المشهد الذي يحاول وصفه ، والحقيقة أنه كان يصفه بوضوح ، لكن دون الكثير من الالحاح ، بمعنى انه كان بشكل عملي يتجنب ايذاء أو تشويه الصفات البصرية ، والنواحي التشكيلية في العمل .

وحسب رأي الناقد الفرنسي (توريه) فان البساطة و(السذاجة) ، و(الاخلاص) ، هما أهم ميزات فناني التصوير الفلامنكي ، وكما جاء في كتابه عن (متحف انتويرب) والمنشور تحت الاسم المستعار

[انه على الرغم من الصبغة القاتمة التي تبدو في المواضيع التي يعالجونها ، الا أنهم يبقون دائما على مقربة من الطبيعة ، كما يهيمن صفاء عقلي على تكويناتهم ، حتى حين يحشدون ما يمكن جمعه من مئات السنين حول صورة كحمل ، أو حين يحتفلون بشعائر القربان المقدس ، أو بين يزوجون القديسة (كاترين) ذات الشعر الجميل من طفل يقوم بوضع خاتم في اصبعها] .

[انهم يرتبطون بالارض حتى وهم يحلقون في عنان السماء] . ويتابع (توريه) القول :

[ولكل واحد منهم احترام متساو حيال كل شيء موجود في الكون ، كما انهم يدققون الانتباه الى كل شيء ، الى المنظر الطبيعة المتعدد المعالم ، والى ورقة العشب ، الى غصن زهرة في شجرة ، ولفروع السنديانة الضخمة ، يدققون الانتباه للعصفور ، كما يدققون الانتباه للاسد ، للكوخ ولافخم العمارات الضخمة ، وهكذا نكتشف في الاعماق البعيدة لخلفيات لوحاتهم تفاصيل مدهشة بعد أن يكون قد استحوذ على عقلنا الشكل الكلي] .

ان عملا فنيا واحدا مثل لوحة القديسة (بربارة) المعروضة في متحف انتويرب والتي تبدو لي مزيجا من الشعر والواقعية ، (وهذا بالضبط ما يعطيها القوة) ليختصر كل ما في الفن الفلامنكي، من ضروب التعارض بين الصراحة الحادة ، وبين الغموض المفرط ، ولقد تم تلوين هذا الرسم المنفذ بقلم الرصاص ببضع لمسات



استاذ الفلامال (الفلاندر)

قوية باللونين الازرق والاصفر على ورقة مساحتها ثلاثون بوصة . والحق ان هذا العمل ليفتح أعيننا على واحد من أهم المشاهد المهيبة الجليلة في فن التصوير الفلامنكي كله .

يرينا (جان فان أيك) في هذه اللوحة [القديسة جالسة ، وعلى ركبتيهما كتاب مفتوح وفي يدها سعفة نخلة] الاستشهاد أمام كاتدرائية نصف مبنية ، بينما يأخذ البناؤون ، وقاطعوا الاحجار ، خلفها وعلى بعد يعملون تحت ذلك البرج المرتفع القوطي الطراز وبالقرب منه .

في البرج ثلاث نوافذ ظاهرة ـ هذه الفتحات الثلاثة التي أكدها بثلاثة صلبان زرقاء ، باللون المائي تمثل جميعها مرجعا للسجن ، الذي اغلقت عليها أبوابه مع بعض الاوثان من قبل ديوسكيروس (والد القديسة بربارة) قبل أن يذهب في رحلة ، لكن ربارة التي كانت قد تحولت الى المسيحية ، حطمت هذه الاوثان مسببة فتح هذه النوافذ الثلاث بقدرة الثالوث المقدس .



جان ڤان ايك

والحق أنه من وحي هذه الصورة البالغة الصغر، والتي ترينا صورة للايمان مع كنيسة عن بعد، استطاع (بروجيل) بعد مائة وتسع وعشرين سنة، أن يصنع النقيض، في [بابل العهد القديم] جامعا كل ما لديه من قوة يدا وعقلا وقلبا، لانجاز مثل هذا العمل الضخم.

وان هذه الاشارة التي تبدو في اللوحة وهي تصور القديسة بربارة الفتية، وأبوها يدق عنقها بيديه، بينما يصعق بعدها بالبرق، لتشكل أفضل المقدمات لاعمال الفنانين (الفلامنكيين) أساتذة فن الخط، الذي ينعكس في أعمالهم نوع من التطور الخطي التي تجد الأعين السرور والمتعة في تتبعه.

أولا ــ ما قبل جان فان أيك

أصبح معلوما هذه الايام أنه لا أشق من محاولة تحليل التأثيرات المتعددة التي تحدد أسلوب مدرسة تصويرية ما لحظة ولادتها، وخصوصا عندما يقع الأمر تحت وطأة المطالب الوطنية، وهو أما غالبا ما لا يدرك وانه لمن المستحيل أيضا أن نتجنب في



جان ڤان إيك

تصنيفاتنا العناصر التي تقع خارج تأثير ملك المطالب .

بعد لوحة (الصلب) لـ تانر حوالي (١٤٠٠) م تلك اللوحة الاستثنائية في أسلوبها الانيق ، والمطول الذي يعتمد على الخلفية ذات الورقة الصفراء المنتمية للمدرسة الباريسية ، يبرز امامنا عمل فني ذو وجهة نظر مغايرة من حيث طريقته في ضغط كل مجموعة وعزلها داخل منحنيات منفصلة تظهر مفاهيم جديدة.

هذه اللوحة المعروضة في متحف (ديجون) التي نفذها (برودرلام) تحت تأثير كلاوس سلوتر (استاذ النحت في ديجون) والتي وُضعت للعرض سنة

(١٣٩٩) م ..والتي توحي حالة جناحيها بالجهد المبذول للحفاظ عليها ، مـا زالت تلفت نظر الزوار بتألقها وواقعيتها المدهشة ، ان الواقعية ، والطبيعية، اللتين يبدو بهما المسيح والعذراء توحيان بانبثاق هذه المشاهد من الحياة اليومية .

يبدو الرب [الأب] في احدى الزوايا مطوقا بملائكة ،ووي أردية حمراء وزرقاء تماما كما في المخطوطات المزخرفة ، لكن النزوع الأقوى يبدو نحو الطبيعة في رسم الشجيرات الصغيرة والاعشاب ، ولو امعنا النظر في لوحة (الهروب الى مصر) نرى ان ملاك



جان ڤان إيك

البشارة والقديس يوسف يبدوان وكأنهما بلا ريب شخصيات فلامنكية ، ان حركة جسد القديس الممتلىء القصير ، وهو يشرب من قربته الجلدية ، والتي توحي بالسذاجة لتناقض الى أبعد حد جسد العذراء الرقيق ، وهي ممتطية حمارها ، الشيء الذي يذكرنا بفلاحي (بروجيل) .

لكن التأثير الأقوى الواضح على مفهوم (جان فان) الفني هو بالتأيد راجع الى ذلك الاستاذ المغمور الذي الفني هو بالتأكيد راجع الى ذلك الاستاذ المغمور الذي المعروف باسم (بوسيكوت) الذي عمل ماريشللا لدى تشارلز السادس ، ففي المنمنمة المسماة : (السيدة في القداس) على سبيل المثال ومن الطريقة التي رسم فيها الناس محاطين بأثاث شديد الوضوح ، وأشياء أخرى ، ان هي الا مثال يكشف لنا عن تمسك المصور بالأسلوب الثابت ، في ايضاح الفناء الواسع ، وبأداء جلي ، وبعيد عن الخطأ .

وعلينا أن يخص بالـذكر الاخوة (ليمبورج) ، أولئك الفنانون من (برابانت) والذين ساهموا في اغناء المدرسة الباريسية قبل (فوكت) ، بما قدموه من وصف لمشاهد طبيعية ، عولجت من قبل بطريقة انطباعية ، وفي رأينا أن الروعة والتألق في أعمال هؤلاء الفنانين مثل لوحة (الساعات الغنية جدا) (لجين

دو بيري) لم تعط حقها من التأكيد والاهتمام الكافي ، فالوضوح في العرض ، وتألق حضرة المروج ، والاحساس بضرورة التواصل في الخط (الأرابسك)، جعلت الاخوة (ليمبورج) يشاركون في تطور فن التصوير الفلامنكي بما اتسم به هذا الفن في الانفتاح على المناظر الطبيعية مع أنها بلا ريب صيغت بمهارة أقل مما يبدو في أعمال الفنانين الطليان ، الا أنها مع ذلك كانت أكثر تنوعا وجدة ، ولقد عزز هذا الرأي (فيليب فيردير) : بملاحظته القيمة حين قال [لقد تدفق الدم الفلامنكي عن طريق الجيل الأخير لفتوحات الدوق « دو بيري » حاملا معه شحنة من الغموض ، تغلبت على مصفاة باريس التي فاضت بالرؤى والخيال] .

ان صفة (الواقعية) الملهمة تظهر جلية واضحة في أعمال ذلك الرجل المعروف باسم : (أستاذ الفلامال) ولقد دعي هذا المصور بنجاح (أستاذ الفخاخ) ففي احدى أجنحة لوحته (ثنائية ميرود) نرى القديس يوسف حين يصنع شراك الفئران ، ثم دعي أستاذ ميرود ، وأخيرا دعي أستاذ الفلامال ، وعرف لبعض الوقت باسم (روبرت كامبن) المولود في (فالانسين) حوالي (١٣٨٠) المتوفى ١٤٤٤ ، وقد نفذ أعمالا مثل (زواج العذراء) الموجودة في البرادو و(البشارة) في متحف (ديجون) بين عام (١٤٣٠) و(١٤٤٠) .

ان ما يجعل موضوع (التصوير الفلامنكي) صعب التحليل هو في الحقيقة الغزارة في انتاج قطع مدرسية مجهولة في ذلك الوقت وما بعده ، مثل (عيد البشارة) عام (١٤٤٥) وبيتا (العذراء تنتحب فوق جثمان المسيح) ، حوالي (١٤٧٥) وأعمال (سيد الطواحين) و (سيد القرنفل) عام (١٤٨٠) م .

كان ذلك زمن التحولات ، وهجرات الفنانين والحرفيين من محترف لآخر ، الوقت الذي أخذت به الأعمال شكل أسلوب دولي . قام بتحليل عناصره المتشابكة (كوراجود) في مطلع ذلك القرن . وهكذا فانه لن يدهشنا عندئذ أن يبدو (كامبن) الذي بدأ العمل في سن الخامسة عشر ، سلفا لـ [ونارد ويتز] الذي عمل فنان زخرفة ، لدى (الملك فيليب) ، وستظهر قيمة أستاذ(الفلامال) هذا من خلال خلفيات المناظر الطبيعية الشفافة الرائعة، وفي الجدران البراقة والطاولات المغطاة والكتب والمزهريات ، كما يبدو واضحا في لوحة : (البشارة) في مدينة ميرود و(عذراء المعرض الوطني) ، وهكذا فقد تنبأ بقدوم (فيرمير) ، من خلال استعماله للألوان الزرقاء والصفراء ، كما أن أعماله غنية (بتدرجات اللون



بيتروس كريستوس

(الرمادي) ، والحلى ، والافكار المعمارية ، ونرى ذلك في لوحة (الميلاد) في (ديجون) حيث يرينا (كامبن) جدة عظيمة في الرسم حين ينفتح أمامنا منظر طبيعي مهيب تظهر فيه الملائكة فوق سطح المزود مما جعل كل ذلك مقدمة طبيعية لـ أستاذ الطواحين ، ففزارة شعر عذرائه الجميل والمرفوع خلف اذنيها يشكل تصميما خطيا عظيما ، كما يمكن ان نشاهد كل جوانب مشهد الميلاد ، لان المصور جعله خارج الابواب ، أمام جبال تعيد الى الذاكرة الى الجبال التي نراها في منمنمات تشانتيلي ، كما بدا الرعاة وكأنهم قادمون من داخل البناء باتجاه الطفل الملقى خارجه .

والحق أن التأثير البارز للون . وكثافة التناغم الكلي ، يضفي على مواضيعه مذاقا سحريا عجيبا ، فالالوان الزرقاء النقية مع الحمراء العميقة ، والخضراء الزيتونية . الواضحة . الى جانب الابيض الموشى بلمسة بنفسجية . كل ذلك جعل من استاذ الفلامال فنانا استثنائيا قدر فن التصوير حق قدره

في لوحة (الميلاد) لاستاذ (الفلامال) وكما في لوحة (الهروب الى مصر) لبرودرلام نرى مناظر





روجر فان دير ويدن

طبيعية ، محلقة ترتد مبتعدة ، مشابهة للمناظرالتي رسمها فيما بعد (غوزولـي) في فلورنسا ، ولقد تساءل عما هو الاصل في رؤى عين الطير ، تلك التي استمرت في التصوير (الفلامنكي) حتى أيام بروجيل والتي نراها في الخرائط المرسومة في تلك الفتـرة أيضا ، كانوا يحاولون اظهار الارض من أعلى ارتفاع ممكن ليجعلها يرى مدى امتدادها ، وسوف نـرى أن (جان فان ايك) قد استخدم هذه الطريقة فـي لوحته المعلقة على مذبح غنت ، والواقع أنه استطاع النجاح في التوفيق بين اكتشافات المنظور الجديدة ،

وما بين النواحي البصرية الموصوفـة في المشهـد ، المحددة ضمن حيز قريب يبدو أبعد مما هو عليه في الواقع ، كما لو كان مجديا ، تماما مثل مرايا تلك الفترة التي تبدو فيها الاشياء متجمعة حول نقطة مركزيـة .

جـان فـان ايـك

يعود السبب في شهرة الرجل المعروف باسـم (جان فان ايك) بشكل رئيسي لبلوغه حد الكمال في



ديريك بوتس

تقنية التصوير الزيتي ، ولقد اخطأ (فازاري) حين عزا اليه اختراع هذا الفن ، الا أن قيمته في الواقع تذهب أبعد من ذلك ، فعمله مقروء واضح ، بدءا من التفاصيل اللانهائية للتربة ، ومرورا بممرات الطبيعة الصامتة ، الى المشاهد التي تبدو من النوافذ فهو يقودنا عبر فراغ لوحته ، كما لو ان ملاكا يأخذ بأيدينا ويضعنا على مدخل بلد يتساوى فيه سحر الخيال بالواقع .

كل شيء في أعمال (فان أيك) مرئي ، ومبني في مستويات متخيلة ، مضمومة بعضها الى بعض ، مما يجعلها غير مرئية للعين التي تقنع بنظرة إعجاب عابرة ، لهذه التصاميم الحادة ، فهي تشكل فناً قاسياً ، سوف نرى شبيهاً له مرة أخرى في بدايات روبنز ، والحق ان هذه هي المميزات الخاصة لفن (فان أيك) على ما أعتقد .

فنحن لا نكاد نلحظ جهداً لمحاولة التأثير ، ولا سعياً خلف الظل والنور ، كوسيلة للتبسيط ، بل إن كل شيء في لوحاته بسيط مصاغ ليبدو واضحاً كضوء النهار ، فلا أثر للتكلف ، كل شيء في مكانه المناسب ، فجان أيك هو الاستاذ في وصف المحيط ،



ديريك بوتس

والبيئة التي تصف على الخصوص غرفاً قد رتبت بأيدي انثوية ، فلا شيء فيها في غير مكانه ، لا السجادة ، ولا طاقة الورد الموضوعة باناقة في مزهرية صينية ، زرقاء .

ولقد نجح الرجل في الرسم ، من خلال الاعتماد على تقنية تصويرية جديدة ، ومعتمداً على الزيوت ومصادره اللامحدودة ، وامتلك الموهبة التي أوصلته الى تلك الحدود في محاولة فردية ، وربما لا يكون (جان فان أيك) هو المؤلف الوحيد ، لكنه على الاقل ذلك الحرفي الاستاذ المبدع للوحة (غنت) تلك القمة التي يمكن مقارنتها بإنشاءات الفكر اللاهوتي لجامعات القرون الوسطى ، وعلى الرغم من أن شقيقه (هربرت أيك) كان معاونه في البداية ، وربما كان له الفضل في انطلاقته الاولى ، الا اننا سنظل مدينين له وحده ، في انشاء الوحدة الرائعة التي بلغت حد الكمال في لوحة (مذبح غنت) ذلك العمل الفني الاستثنائي المثير الذي لم يبدع مثله من قبل ، واني لأجده اقرب ما يكون الى موسيقا باخ الحالمة ، هذا العمل المعروض في كنيسة القديس (باڤون) في (غنت) ، والذي نفذ في الفترة بين (١٤٢٢) و (١٤٣٢) .

رسم (جان ڤان) هذه اللوحة بعد لوحة (ثلاث ماريات في قبر) تلك اللوحة المتقنة التي تنتمي لمجموعة (ڤان بينينغن) وتعتبر لوحة مذبح غنت أول لوحة ذات اهمية خاصة عرفناها له ، وقد كان (ڤان أيك) في الثانية والثلاثين حين بدأ بها وفي الثانية والاربعين حين أتم العمل فيها ، وعندما نجيل النظر في أجزائها وبرغم ضخامة حجمها ، الا أننا سرعان ما ننسى ذلك ونصبح كأننا جزء منها نشارك كل قديسيها صلواتهم .

ان الروح القدس وينبوع الشباب الروحي هما اللذان ملأا عالمه هذا إلهامـاً ، فالاعشاب والاوراق بظلالها الخضراء العذبة تجسد الرؤية الموصوفة في الجزء ، السفلي المركزي للوحة ويعظمها ، فكأننا نشم كل وردة من ورودها ونبصرها ، وبكم من الوقار وبأي لطف محبب لا محدود يترك الحمل المقدس ، (الذي يمثل رمز المخلص يسوع) ، ليسيل دمه الى حق القربان محاطاً بجوقة من الملائكة المنشدين من كل المراتب ، وعلى مسافة أبعد أحيط بجمع غفير من القديسين الذكور والاناث، رؤساء كنائس وكاردينالات، وآباء الكنيسة ، واللاهوتيون ، كما قدم من الجهة المقابلة، الجانبية الملوك والفرسان والنساك يقودهم القديس كريستوفر العظيم .

واني اقر أن هـذا العمل الذي يصف الايمان المسيحي في صور ، هو اشد اثارة مما يبدو في لوحة رافائيل التي رسمها بعد سنتين في الـ (ستانز) ضمن الفاتيكان تحت عنوان (ديسبيوتا) ، وحتى ان فنان اربينو لا يمكن أن يحصل على مثل هذه الوحـدة ، ولا يقدر حتى على أن يظهر في اداة مزج الوانه للأعين مثل هذه الالوان الحمراء المتناغمة التي لا مثيل لها ، وفوق كل ذلك فهـو لم يكن ليقـدر أن ينال نفس الاستحسان ، كما يستحيل عليه ان ينقل هذا الانطباع الواضح عن الايمان الصافي النقي ، الامر الذي جعله يحقق الظفر على العالم بعد أن نجح في الايحاء بذلك الجسد الرمزي الصوفي عبر الزمان والفراغ .

ومهما تكن الصفات الدرامية ، والبارزة ، والتي تبدو فيها أعمال الفريسك لرفائيل عظيمة ، الا أن اثاراتها الدينية تظل أقل ظهوراً وتوهجاً اذا ما قورنت بخماسية (غنت) لڤان أيك ، والتي تبدو فيها الانسانية وقد جمعت معاً ضمن وحدة متكاملة من الوفاء الاسمى، يتوحد فيها مذبح الارض (حبث يبقى الحمل رمز الله) مع مذبح السماء ، وحيث ينتصب الحمل كقربان ، منهما بالنتيجة مذبحاً واحداً في مملكة السماء .

بينما يرمي (فريسك) رافائيل تنافر الناس أسفل الثالوث المقدس المتكامل المتآلف ويدور الزمن دورته الابدية ، ويبقى هذا العمل متصفـاً بصفات الكمال المطلق ، الذي تميزه حتى عن أقدم الاعمال التي تنتمي لعائلته ، وأشير هنا للوحة [دوكسيو ود | فريسك (غيوتو) المعروضة في مصلى سكروفجتي .

فهو يؤلف عالماً خاصاً ، عندما ندخل اليه ، ننسى ان التصوير يتوسط بين الفنان وبيننا ، فقوته الروحية الموحية بالواقعية الرفيعة تغمرنا ، وتملأ عقولنـا برؤيتها المسيطرة .

وكنقيض لهذا التمجيد ، وكتتمة للوحة البشارة على الجهة ، الخلفية التي تظهر غموض الحمل الممجد بالتضحية ، وانبعاث المخلص ، نرى هناك آدم وحواء حيث البداية لفروع لا تحصى للانسانية ، وخطيئتهما التي قذفت بالانسانية الى الجريمة ، والآلام ، لكن الدم المفدي قد تدفق ، وكما كتب (فيرنز جيفرت) يقول : [لقد أتى الحمل وانتصر ، وان ولاء الارض والسماء ، يحيط بألوهيته ، فلم يعد هناك مجالا لمزيد من تلك الامتدادات ، ذات الالوان الواهية المسطحة ، ولم يعد هناك تركيز على القيمتين البعيدتين في خلفية ذهبية ، بل عوضاً عن ذلك بدأ المصور الذي أصبحت وسيلته الجديدة ، يعطي هـذه التشكيلات المتصلة بوضوح مثير ، وخطوط خارجية جعلتنـا ننسى وجودهـا .

لهذه التحفة الفنية تاريخها الهام ، فقـد نالت شهرتها في غنت في الثالث والعشرين من نيسان عـام (١٤٥٨) ، لدى دخول (فيليب) الطيب الى ميناء (بروغز) وقد كان النصير الدوقي المفضل للمصور ، فقد عرض الجزء الاكبر من هذه اللوحة ، وهو تمجيد الحمل المقدس احتفالا بالملك (فيليب) الا أن هـذه اللوحة تعرضت فيما بعد لسلسلة من التقلبات ، فقد أحرقت تقريباً ، وتمزقت وتناثرت قطع جناحيها ، ثم أعيدت محاولة تكوينها من جديد بعد فترة من الزمن ، ومن الجديد بالذكر أنه حتى أفضل لوحات (ڤان أيك) الطولانية بدت باهتة أمام هذه التحفة ، ولو بشكل مؤقت على الاقل ، ... ولكن دعونا نترك كاتدرائية القديس (بافون) ونعـود الى القاعات التي ستجد أعيننا فيها اثارة تعوق ما تعودت عليه من قبل ، فما زال في جعبتنا الكثير من الأعاجيب .

إحداها لوحة (العذراء والمستشار رولين) المرسومة حوالي (١٤٣٥) بعد إكمال لوحة(غنت) ، ولا شيء ناقص في لوحته هذه ، كل شيء محدد بدقة ومحقق بعناية ، يركع المستشار رولين أمام (العذراء) بينما يرى خلفه ومن خلال فتحات صف من الأعمدة الرخامية الداكنـة اللون وطاووس وأناس قصـار القامات يسيرون .

إن المصور ينقل لنا هنا كامل المشهد بمائه وجزره

وجسوره وساحاته التصوير عندما نقارن بين تصوير الفريسك ، وبين الاستعمال البارع للزيوت ، التي استطاع بها المصورون الفلامنكيون الوصول الى درجة الاتقان في فن التصوير الزيتي .

وكما يقول (جاموت) : [يمثل (جان ڤان أيك) كل أشكال العظمة على صعيد المادة والروح ، كما أن (ڤان أيك) لا يبز مصوري الاشخاص الفلامنكيين فقط بل هو نسيج وحده] .

فموهبته الاستثنائية في تعميم ملامح (الشخصية الفردية) تبدو في لوحته : (الزوجين أرنو لفيني) ، والمعروضة في صالة العرض الوطنية في لندن ، وقد ساد الاعتقاد لوقت طويل أنها الصورة الازدواجية للفنان أيك نفسه مع (زوجته سيفنورا آرنولفيني) ، لأن هناك تشابها خفيفا بينها وبين الألوان الحمراء والبيضاء في صورة (مارغريت ڤان أيك) في المتحف الشعبي — بروغن .

يحمل هذا العمل النقش التالي : Jan Van Eyck Fuithic والذي ربما يعني (اما كان هذا جان ڤان أيك ، أو جان ڤان أيك) كان هنا ، وبما أن المصور كان صديقا مقربا لعائلة (آرنولفيني) فان التفسير الثاني هو المفضل .

واني لا أعرف شيئا يمكن مقارنته بالصمت في هذه اللوحة المزدوجة ، او الاحساس بالانسحاب ، الذي يبدو الزمن فيه ، وكأنه يتقلص الى فن الزمن الحاضر .

فطقوس الزواج توحد المرأة والرجل ، ويسحبهما بفعالية من الماضي الى الحاضر ، ويصور العمل لحظة من اللحظات التي يتوقف فيها الزمن ، مخلدا فكرة (الزواج) وأهميتها ، والتي تشكل ذريعة الرجل والمرأة ، لاعادة توحيدهما ، واستئناف سلسلة طويلة كاملة من الأجناس ، فالألوان الحمراء الضباربة للبنية، ولون فستان الزوجة الاخضر النقي ، الى جانب الظلال المنكسرة والحذاء الخشبي القديم ، والمرآة المحدبة التي تعكس كامل المشهد ، كل ذلك قيل بلغة لا تفوقها أية لغة أخرى وضوحا وصفاء .

فنحن نجد أنفسنا أمام عمل فني بعيد عن التفريغ حافل بلغة التفحص والاستلطاف ، يغيب فيه مظهره التمثيلي بعيدا ، وينسى أمام قيمته التشكيلية الجوهرية ، والتي استطاع المصور من خلاله الايحاء بما لا تستطيع العين الساذجة رؤيته ، ملخصا أسلوبه في التلوين ، مقدما للمشاهد كل عنصر بميزانه الحقيقي وأبنيته وتلاله وجباله البعيدة الزرقاء ، بأدق التفاصيل حتى يبلغ حد الوسوسة ، كما أن الوجوه كلها مختلفة تعكس الجمال والاشراق في شخصيات أصحابها لا البرود .

أما فيما يخص الأسس التلوينية لهذه المشاهد ، فان موادها تميز بظلال صافية لا محدودة قادرة على الايحاء بالسطوح المعتمة والسطوح المتألقة في اللوحة ، ككثافة التربة وضبابية الجو ، وبعد كل هذا كيف يمكن الا يعجب المرء بهذه الموهبة البناءة التي تجمع مواهب الجواهري ، والصائغ ، ومصور الأواني الزجاجية ، والفسيفسائي ، والمصور الشخصي ، ومصور الطبيعة الصامتة ، ومصور المشاهد الطبيعية، والمعماري بآن واحد ..... فقد حملتها هذه الانجازات الرائعة الى أعمال قمم الفن التقليدي ، ولم يعد المشهد شيئا دخيلا ثانويا بل أصبح شيئا أساسيا مكملا للعمل .

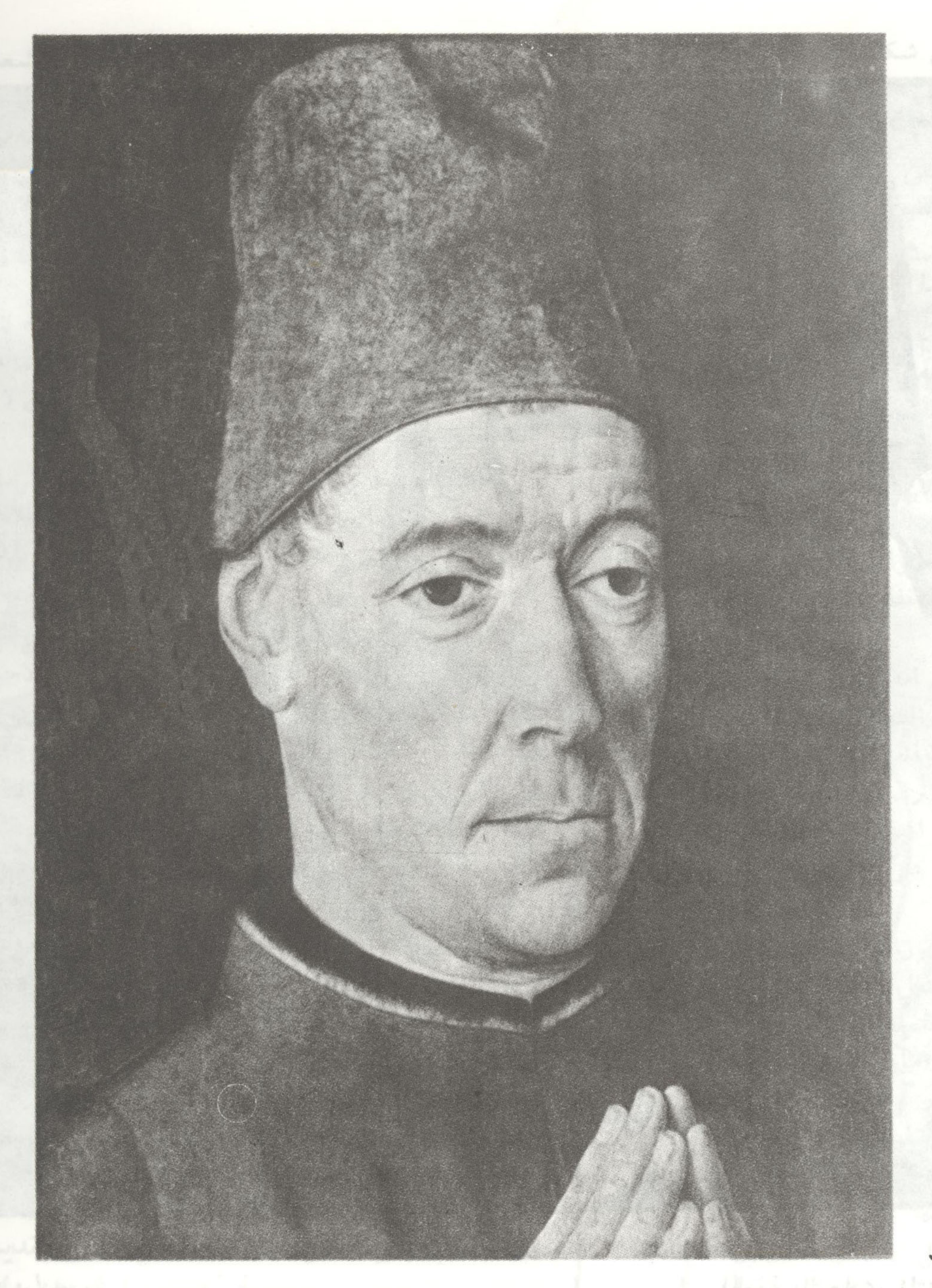
أما اللوحة التي توحي أكثر فأكثر بالالفة ، فهي لوحة **(العذراء) دوبيل** التي اعتبرت المبشر الأول بلوحات (هولبين) التي سنراها فيما بعد ، ويصف فيها (جان ڤان أيك) كما ورد على لسان توريه — صورة ساكنة لمريم العذراء وقد أجلست بين القوتين الأرضيتين : الكاهن والمحارب ، بين رجل الحديد والرجل المتوج بالذهب — .

وسوف نرى هذه الاشكال عند (جوهان فوكت) بعد خمس عشرة سنة ، تبرز في أعماله ذات الأفكار المعمارية المزينة بالخلفيات الذهبية المستوحاة من تصوير منطقة البحر الأبيض المتوسط ، وغالبا ما لفت النظر الى أن تشكيلات (ڤان أيك) أكثر ما تشبه أشياء محفورة في فراغ ، أما تشكيلات (فوكت) فتقسم بنقوش بارزة متصلة .

بدءا من (تورين) أصبح كل شيء محدب الى حد بعيد ، كما أن السعة الفكرية في تصميمه ما زالت تعزى الى التقنية المستمدة من فريسكات (توسكان)، فألوانه اللحمية ، كالرمادي العاري الخفيف ، الذي يشبه طلاء باهتا ناعما فوق رخام : تناقض الوان (ڤان أيك) المتفائلة او القلقة ، وعلى اية حال فالألوان القرنفلية المتألقة عند (ڤان أيك) تظهر بشكل مدهش الى أي حد ابتعد عن حرفة أسلافه ، ولنتذكر أن ڤان إيك كان أصغر بثلاث سنوات فقط من (فرانجيليكو) وأنه من الصعب عندئذ أن نصدق مدى التغيير الحاصل على فن مطابق لمكانه ومرتبته المتسلسلة .

هذه هي المراحل الرئيسة في عمل (جان فان ايك) ويمكن القول أن هذا المصور القوي ، الاسلوب المتكامل ، وكان له الفضل في تخليص الفن الفلامنكي من صفة التكرار الفارغ ، ومع ذلك فأنا لست متأكدا أن شمولية تأثيره قد لاقت التأكيد الفعال .

ولقد قدر لفن (فان ايك) أن يلهم بقدر كبير أو قليل فنون كل من (كولانتونيو) و (انتونيلو)



ديريك بوتس

الايطاليين ، وفن (نوفوغونسالفز) المسمى بالتصوير الفروسي في (البرتغال) ، كما عزي له الوضوح الصارم للوجوه في أعمال استاذ الطواحين في فريسا .

واخيرا وعبر (ماسيز) استطاع (فان ايك) أن يطبع بطابعه الخاص ، وفي لوحات تصوير الشخصيات لاولئك الرجال المحترفين مثل (هانس هولبين) الاصفر .

من [روجيه (فان ديرويدن)] الى [(جيرتجن توت سينت) جانز] :

اخذ أحد تلامذة (روبرت كامبن) وهو (فان ديرويدن) يواصل مسيرته ويفخم أحيانا تقنية (فان أيك) التصويرية باحثا فيها عن عاطفة أكثر وضوحاً .

كتب ثوريه قائلا — [مع (روجيه ديرويدن)] بدأت الخطوط تصبح أكثر طواعية ، واخذت تعكس بإيماءات كبيرة الحزن والعاطفة ، غير اني أعترف انني لم أكن دائما أكن لروجيه الاعجاب الذي كان عاما وسط محبي فن القرن الماضي ، واني لأجد أحيانا مبالغة في السيطرة على التقنية عند هذا الفنان ، مع تكلف الى حد ما وضعف في ربط الخطوط



جيرار داڤيد

(الارابسك) .

في لوحة (السلام الملائكي) حوالي (١٤٣٢–١٤٣٥) التي تبدو فيها الوجوه واضحة ، مع حلاوة مرضية على الأغلب ، لكن أفضل الأشياء في هذه الصورة هو رسوم الايدي والطبيعة الصامتة ، كصورة الزنبقة البيضاء في الآنية الخزافية والابريق والحوض النحاسي ، لكن بقية الأشياء تبدو وكأنها نسخة من قطعة مدرسية ، أما صورة (الميلاد) وبيتا (العذراء تنتحب فوق جثمان المسيح الميت) اللتان تشكلان جزئي لوحة (ميلا فلورز) في غرانادا حوالي (٣٥ – ١٤٣٨) فلها لهجة مختلفة . فالتصميم النافر للأشكال (يخدع العين) والاطار القوطي الطراز ، بالاضافة للمنحوتات الملونة بالرمادي المتدرج التي توحي بمدخل كاذب ، تبدو جميع هذه الاشياء وكأنها تفرز الاحتمال الذي طرحه (ماكس فريدلاندر) بأن (روجيه) ربما كان مثالا أيضاً .

ومهما يكن الأمر ، فإن هذين العملين يتوسطان الأعمال الأكثر شهرة وجمالا لهذا المصور .

تعتبر لوحة (« الانزال عن الصليب ») لوحة مشهورة جداً للكثرة النسخ المأخوذة عنها ، وبالرغم من ذلك فهي لم تلامس مشاعري بسبب قساوة ملامح شخصياتها وإفراط المصور في تصوير العناصر المثيرة للشفقة ، كما أن فيها عدداً كبيراً من الخطوط الساقطة سواء بشكل رمزي أو حقيقي ، بالرغم من الخطوط

المتواصلة (الارابسك) المثيرة التي شكلت بها شخصية ماجدولين .

غير ان القديسة (ماجدولين) تظهر ثانية حاملة صندوق مرهمها ، أمام منظر طبيعي متألق وواضح في ثلاثية عائلة (براك) المعروضة في اللوفر .

لكن تحفة (روجيه ويدن) هي دون أدنى شك الخماسية المنفذة من أجل مستشار بيرغندي ، وهو الرجل نفسه الذي كان نصير (فان أيك) .

قدم (رولين) لمدينة بون مشفى عظيماً سمي (هوتيل ديو) الذي شيده (جين فيشر) (معماري من برابانت) ، وقد كانت هذه اللوحة تاج ذلك الصرح الضخم ، بداها روجيه عام (١٤٤٣) وأنهاها كما يعتقد عام (١٤٤٨) ، وبالمقارنة بعمل (فان أيك) لوحة (غنت) فهي تفتقر لذلك الرسوخ الواضح في التصميم والترتيب ، ومع ذلك فهو عمل نفذ وأنشىء دون عيوب تذكر .

أثير الجدل حول هذا العمل من انه انتاج عدة أيد ، لأنه يظن أن روجيه رسم اللوحات الشخصية التالية : (المسيح) لميملنيك ، (والعذراء والقديس يوحنا) ، ولوحة (المدانون) لديرك بوتز ، ورغم معقولية هذا الاحتمال فإن الوحدة التي نراها في أجزاء لوحته تجعل تحقيق هذا العمل مستحيلا ، إلا على يد فنان واحد هو (روجيه) نفسه .

تعتبر لوحة (بون) إحدى التصورات العظيمة ليوم الدنيوية ، حيث تم تخيلها بشكل كامل ومدهش معطياً فيها تفسيراً أرثوذكسياً كاملا ، للمشهد الأخير على الأرض مفصلا كل حدث في هذه الدراما بوضوح وجلاء ، فقد استوحى المنظر الطبيعي المهجور ، ليناسب مشهد انبعاث الميت الذي يبدو جسده هشاً ، عارياً تماماً ، على عكس أجساد رؤساء الكنائس والواعظين والقديسين التي تبدو بكامل زخارفها .

كما تجاوز المصور في هذا العمل ، مشهد الجحيم معبراً عنه ، بتأويلات أخرى . فالدخول الى الفردوس مشهد لا يمكن نسيانه ، لكن الجزء الافضل فيه هو مشهد الملائكة ، في قمة الصورة يحيطون بالمسيح ، في الفضاء الاخير ، حاملين الادوات التي عذب بها ، يطيرون بخفة عبر الفضاء الذي ترفرف فيه طيات أثوابهم الزرقاء الرقيقة ، بينما بدا آخرون في الأسفل بأجنحتهم الحمراء البنفسجية الزاهية ، يحيطون رئيس الملائكة (عزرائيل) مزهق الأرواح مطلقين أصوات أبواقهم .

كما تظهر مرة أخرى ملائكة بألوان زرقاء رائعة ، وأجنحة مطوية في الصورة الطولانية اليمنى ، من لوحة (القرابين المقدسة) ، متحف أنتورب ، وخصوصاً مشهد الزواج والمسح بالزيت والمرهم ، وتظهر هذه الملائكة ، وأولئك المتبرعون الذين يتقلدون بشعارات النبالة أيضاً في أجنحة . ولوحة (بون) كما يظهرون بأردية صفراء في مشهد الميلاد ، من لوحة (فينا) بأثوابهم الرمادية الكئيبة ، لكنهم جميعاً لهم نفس حرية الحركة ، والتألق حاملين أو قاذفين جانباً الأعلام التي يحملونها ، كل ذلك جعل من (روجيه فان دير ويدن) مصور الملائكة بصورة متميزة .

لقد وجد (وينكلر) و (فيرنز جيفرت) أنه لا أمل في إيجاد مرجع تاريخي لنتاج فان دير ويدن ، فما علينا الا أن نهتم بالاعمال ونترك الرجل في الظل ، فنحن لا نقع على عمل واحد يحمل توقيعه في الأرشيف .

أعماله كما رأينا سابقاً غنية بتدرجات الرمادي المتناغمة ، مثلما نجد ذلك عند كل من أستاذ (الفلامال) وكونراد ويتز ، ولكنها تظهر بشكل أقل فيما بعد في لوحة (عيد البشارة) .

وعلى ما أعتقد فإن (برودرلام) هو المسؤول الاول عن انتشار هذا الفن المشابه لفن النقش على الاحجار الكريمة ، من خلال لوحته المعروضة في (ديجون) . وقد كثر استعمال هذا الفن في المخطوطات المزخرفة .

استعمل (روجيه) مهارته في استعمال فن التلوين بتدرجات الرمادي ليوضح الاجزاء الداخلية من الكنيسة ، ففي مقابل صحن الكنيسة وفي اللون الواحد رسم مشهد الصلب (متحف أنتورب) عام ١٤٤٥ ، الذي يضم القديس (يوحنا) والنساء التقيات ، وكلهم يظهرون في صدر الصورة بالالوان الزرقاء والحمراء الزاهية ، بينما يرى الكاهن أمام المحراب البعيد ، وهو يرفع القربان .

والحق أن هذا العمل هو العمل الاكثر اثارة بين أعماله ، فكأن (روجيه) بالاضافة الى كونه مصوراً ، قد تحول الى لاهوتي ، ونجح هنا في الايحاء بالمعنى الخالد للفداء ، يقول (فان ماندر) - [رحل هذا المعلم تاركاً عطايا وفيرة للفقراء] ، فمدفنه في مصلى القديسة (كاترين) ضمن كنيسة القديس (غوديل) في (بروكسل) يحمل هذا النقش : [تحت هذه الصخرة ترقد يا (روجيه) بلا حراك] ، ترقد أنت الذي تفوقت ريشتك في إعادة خلق الطبيعة ...

تندب بروكسل رحيلك ، وتخاف ، الا ترى ثانية فناناً بمثل مهارتك] ، لقد لاحظنا سابقاً أنه كان أستاذاً عظيماً ، فقد أرانا درجة رفيعة من المهارة في كل أعماله ، وعلى الرغم من تفاوتها إلا أن براعة فنية فائقة تتألق في تصويره .

كما أن ميله نحو الاسلوب الشائك وأسلوب الزخرفة القوطية يترك بصماته حتى على أصغر تكويناته ، فهو يحول البسة العذراء الى حلية ، ضمن

زخارف تزيينية ، وقد قدر لهذا الميل أن يحافظ على ديمومته بين أتباعه ، ثم قدر له أن يشغل حتى الاشكال الاكثر جفافاً للمدرسة الالمانية .

ديريك بوتز :

و (ديريك بوتز) هو مؤسس مدرسة (لوفين) الذي أطلق عليه (غوسيا رديني) اسم (ديريك دو لوفانو) ، يعتبر هذه الايام المصور ذا الاسلوب القوطي الفائق ، مع أنه كان منسياً في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ولم يكن ليعطي في الواقع منزلة تزيد منزلة (روجيه) في ذلك الوقت .

فليس مغالاة ، أن يجري الحديث عن مسألة رد الاعتبار لهذا المصور ، وهكذا فقد أعيد الى منزلته الحقيقية في القرن التاسع عشر ، وتعتبر أعماله الآن واحدة من أكثر الاعمال أهمية في فن التصوير الفلامنكي .

مثل هذه التحولات في تقدير الفن والفنانين تحدث من وقت لآخر ، (فروبنز) ، الذي كان ما يزال ينعم بالحماسة التي استلهمها من (دولاكروا) ، خلع عن عرشه الآن لمصلحة رامبرنت (بشكل مؤقت دون شك)، هذا الذي كان بدوره يخضع لحالة من الكسوف في مطلع هذا القرن ، والواقع أن هذه التبدلات التي تقع على الأنماط والمعايير الجمالية السائدة والحاجة الظرفية ، .... وفن (ديريك بوتز) يستجيب لمتطلبات وقتنا الراهن ، بكل ما فيه من ضروب الإثارة والصدق والعفوية أحياناً .

ولد في (هارلم) وانتقل الى (بروكسل) في وقت مبكر من حياته ، نشط في (لوفين) بدءا من عام (١٤٥٧) ودفن في كنيسة الفرنسيسكان .

هذا الفنان الذي يجمع جيدا بين صفاء (الواقعية) والجو الديني ، يستعمل اللون بشكل ساحر وحالم ؛ ففي لوحة (الخلع) المعروضة في اللوفر عام (١٤٦٠)، تبدو العاطفة الصادقة في أوجها من خلال الحزن الجميل الذي يرتسم على وجه القديسة ماجدولين .

ان جسد المسيح يوحي بتييس مؤثر ، ويبدو لي ، أن الصورة ركزت بشكل واضح ، على رصد حزن الخاطئة المصعوقة الذي يظهر هنا بمثابة الصرخة المدوية ، فهي بدموع وجهها المحمر خلف المسيح تبدو وكأنها تحمل حزن العالم كله ، في الوقت الذي يعبر وجه (العذراء) و (القديس يوحنا) عن احساسهما الأعمق بالمأساة الأبدية .

لكن تحفة بوتز هي لوحة (القربان المقدس) ، المعلقة على مذبح كنيسة القديس (بيير) في (لوفين)، وقد طوقت بأجنحتها الأربعة وكأنها حامية من الحرس، هي بالتأكيد أكثر لوحة مثيرة عبرة عن موضوع (العشاء الأخير) رسمت لذلك الزمن . بداها في ٢٣ آذار عام (١٤٦٤) وأنهاها عام (١٤٦٨) . وهذه اللوحة الراعشة بالألوان الدافئة الغنية بالبني والاحمر، والاسود الصاخب الموشحة بالأبيض ، مثلما في لوحة (مسترا) لدوكيشو ، ان هي الا عمل طافح بالايمان ، واحدى القمم التي بلغها التصوير الفلامنكي ، فالمرء يؤخذ بهذا التكوين ، المؤلف من سطوح مستوية ، رحبة ضمن فراغ مؤطر بأقواس متحدة هندسية الشكل ، فكل شخصية فيها لوحة بذاتها ، أما في النظرة العامة للوحة فيرتسم على وجه كل واحد منهم خوف وارتعاش من شيء ، متوقع يثابر الفنان على اظهاره .

وهناك أيضا ذلك الحضور المدهش للطبيعة الصامتة ، كالصحون والفناجين وقطع الخبز ، كما يبرز مقابل كل هذه الأشياء ، خبز القربان في صفائه المشع ، الذي يختصه المسيح بالاشارة .

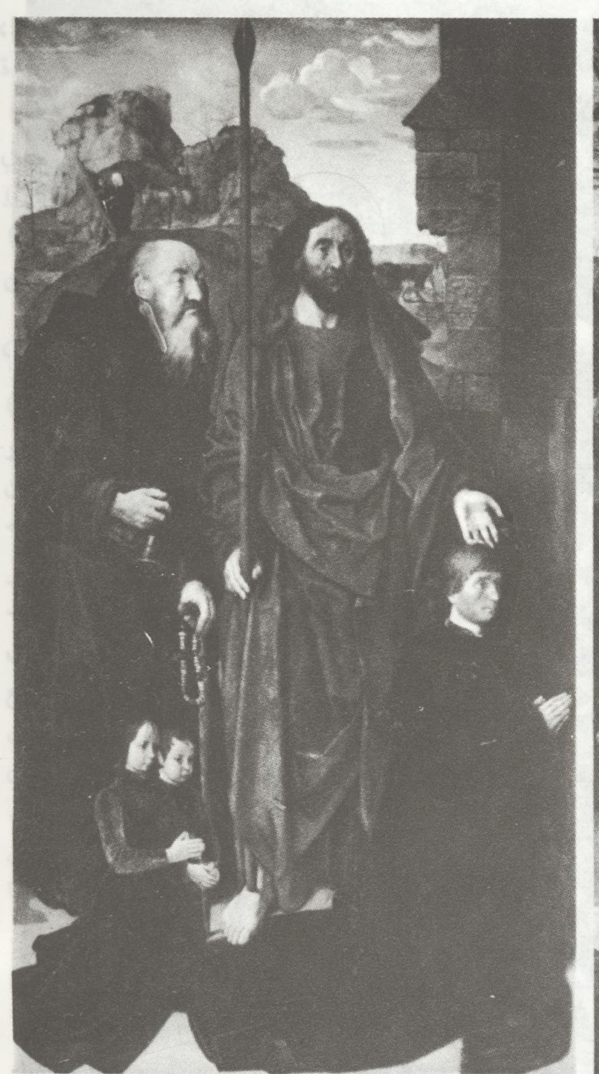
وفي هذه الصورة نقف على الاتجاه المعاكس لفن (روجيه دير ويدن) فبينما يظهر (روجيه) نفسه ، عبر كل تألق وذكاء تقنيته ، يتخلم (بوتز) بالمقابل عن الوسائل الدراماتيكية المثيرة ، يتخلى حتى عن اثبات المهارة التي لم تعد مقياسا الآن ، فقد قال كل ما وجب عليه أن يقوله ، قاله من القلب ولكن بلغة المصور ومصطلحاتها قاله [في فراغ لوحته ، ومن خلال وحدة أضوائها ، وعن طريق الشرح الواضح لموضوعها ، وغنى الأدوات التصويرية ، والتصميم الدقيق للسطوح ، وحتى الملحقات نزولا الى قرميد الأرضية المزخرفة] .

فما لوحة (العشاء الاخير) واجنتها الاربعة الا عملا فنيا جريئا ، يعلو فوق كل رسوم الخط وهو شيء نادر في بدايات الفن الفلامنكي .

وان (لويريك بوتز) الموهبة القادرة على اثارتنا بوسائل باطنية ، وليس عن طريق الوصف الخارجي لأشخاصه في اللوحة أو تقليد ايماءاتهم كما يفعل الممثل، بل عن طريق تلك القوة المعبرة عن الشعور الديني ، وفيه لا نلمح أثرا لعنصر واحد ملون يقدر على الدخول، وصرف المصور عن مهمته في اجلاء ايمانه عبر التصوير ذاته ومن خلاله .

وقد قورن (بوتز) بمعاصرة : مؤلف عمل (تقليد المسيح) ـ فلشخصيات عشائه الاخير ، نفس دفء شخصيات بوتز حلاوتها ، كما تجمع شخصيات كل منهما ، التعبير الانساني والالهي معا ، بالاضافة الى ذلك ، فان المصور يرو جراة وحدة عميقة غير مألوفة، في الطريقة التي يشرح بها موضوعه ، جاعلا هذا





هوغوفان ديرغوز

الموضوع يتغلغل في نفسه شيئا فشيئا ، فلا تلبث عاطفته أن تفيض ، على شكل تعبير صرف قادر بدوره على ايصال هذه العاطفة للمشاهد .

يعلمنا (روبرت جينل) في دراسة مؤخرة له عن الفن الفلامنكي : [ان اثنين من رجال اللاهوت ، كانا المسؤولين عن الوحدة الدقيقة التي تم فيها تجميع المواضيع الأخرى ، حول الصورة الرئيسية ، للعمل ، والتي يبدو فيها السيد المسيح يبارك الخبز ، تلك الصور التي ترمز الى ما يقابل هذه الأحجية ، مثل تقديم الخبز والخمر لأبراهام والتضحية ، بالجمل وايقاظ ... الملاك للقديس ايليا ، قائلا له [انهض وكل ...] وجمع المن (الطعام المنزل من عند الرب)] ؟

يرى جو هذا (العشاء الأخير) من الأعلى ، وما طاولته الضخمة سوى استهلاك للطاولة الصغيرة التي تبدو في العيد اليهودي أسفل الصورة من الجناح الأيمن . ويا لها من وحدة مدهشة ، نرى فيها العشاء الاخير وسط أربعة مشاهد تحيط به ، وتؤكد بحركتها الشكل المثلثي المتوازن لهذه الصورة ، فقد وضع المسيح في القمة العليا ، بينما شكل الواعظين النقطتين المكملتين لهذا المثلث ، حيث أجلسا في صدر الصورة وظهرهما لنا .

والحق أن المرء لا يتعب من تسبيح عينيه في هذا العالم المصور ، حيث للمعارضات بين درجات اللون الدافئة والباردة احساس الوخز الخفيف والرنين الموقع ، خصوصا مشهد (جمع المن) فهي تحفة تلوينية ، صرفة ، بعمق توراتي كامل ، ومشهد [اطعام الملاك لايليا الذي وزع فيه المصور بنجاح الاضاءة والشخصيات حسب أهميتها] .

واعترف اني أحمل ميولا أقل نحو لوحة (استشهاد القديس اراسموس) ، المعروضة في كنيسة الـ ك



هوغو ڤان دير غوز

بطرس أيضا في (لوڤين) ، فواقعيتها الساذجة ، أقرب ما تكون الى تقرير ، على الرغم من الاضاءة اللامحدودة التي عمت الفراغ والمنظر الطبيعي الموصوف .

كما يرينا (بوتز) نفسه استاذا في وصف الايمان المدهش عندما يرسم لوحة (الامتحان بالنار) كجزء من السلسلة التي لم تنته حول موضوع (عدالة الامبراطور أوتو) حيث تتوج فيها رقة الرسم والانشاء بأقواس قوطية تعيد الى الذاكرة الزخرفات الأجمل لمخطوطات ذلك الزمان .

بعد تحقيق للوحة (العشاء الأخير) دعي (بوتز) مصور الشخصيات لمدينة (لوڤين) مما أعطاه الحق في نيل بعض المال (مثل روجيه) ، الذي استخدمه في شراء (الثوب الشعائري) ، وصار لزاما عليه مرافقة مواكب القربان المقدس والمهرجان ، وقد فعل ذلك بتقوى عظيمة ، كما يعود له الفضل في احياء بعض اللوحات المثيرة التي تصور السيدة العذراء .

تزوج مرتين كانت المرة الثانية من فتاة يافعة جدا لم يعش معها طويلا لأنه توفي في السادس من أيار عام (١٤٧٥) .

ذهبت ابنتاه الى دير القديس آغنس ، أما فيما يتعلق بولديه ، ديريك وآلبرت فقد ساعداه في عمله كمزخرف ، وكان كلاهما وخاصة البرت مصورا جيدا.

هوغو ڤان دير غوز

ما زلت اذكر السعادة التي غمرتني بينما كنت أنشد الراحة بعد وجبة سخية من التصوير الايطالي أثناء زيارتي الأولى لـ (أوفيزي) ، عندما وجدت نفسي منفردا ، أدخل الى غرفة ، وأقف أمام لوحة كبيرة رائعة ، تختلف ألوانها الزرقاء ، والبيضاء ، الحمراء ، والخضراء ، العذبة والسوداء الرنانة اختلافا كاملا عما رأت عيني من قبل .

كانت تلك لوحة (تمجيد الرعاة) صفحة (٦٨ — ٦٩) التي صورها (هوغو) بين أعوام (١٤٧٦ — ١٤٧٨) من أجل (توماسو بورتيناري) في (بروغز) ثم أهداها (بورتيناري) لكنيسة (سانتا ماريا) الجديدة في فلورنس ، وقد كان لها انطباع عظيم على (دومينيكو غيرلاتديو) و (لورنز ودي كريوي) .

رسمت بتقنية النور والظل ، المستخدم في رسم (الملاك الصغير) ، ذي اللون الأزرق فوق صورة العذراء ، كما فتنتني الزنبقة القرمزية بجمالها ، والسوسنات ، والزهور الأخرى ، في صدر الصورة ، وكم كان رائعا هذا الوئام الذي يعم الصورة ! ويا لروعة ذلك الأسلوب الذي يبدو فيه جسد الطفل المقدس ، مشعا كالشمس بنور ينتشر على الأرض ، وفوق وجوه الرعاة التي تعكس انطباعا غريبا مقلقا الى حد ما .

عرفت فيما بعد ومن خلال قراءتي لحياة (ڤان دير جوز) عن ذلك المرض الغريب ، الذي أرق هذا الفنان الذي أرانا (من خلال جمال ملائكته الحمراء الأجنحة ، وألوان شعورهم الوردية الخفيفة ، ومن خلال الصورة الجانبية الرقيقة للشاب (بورتيناري) مقابل أثواب القديسين الحمراء والبيضاء ، أرانا موهبة أحبطت لبضع سنوات ، موهبة أستاذ الطواحين ، وبزت مواهب الفنانين الأقربين لزماننا هذا ... مثل (هالز .. ومانيت) .

ان التشويق في هذا التصوير العظيم المساحة لا يبدو فقط من خلال الكمال التقني ، في عدم تدخل المصور في التعبيرية النشيطة لعناصر المشهد ، بل يبدو في التوازن الرائع في القسم المركزي للوحة ، فقد دلفت الملائكة ، من كل اتجاهات اللوحة مما أعطى اعلاء غريبا لهدوء شخصياتها الساكنة الرائعة .

كل أعمال (ڤان دير غوز) الذي كان صديقا لـ (غوز فان غنت) أظهرت أسلوبا مبتكرا ، فهو قادر على ربط الناس والمناظر الطبيعية ، معا بشكل حميم ، كما فعل على سبيل المثال في واحد من أعماله المبكرة (كثنائية متحف ڤينا) التي ضمت مشهد (العويل) في الجهة الاولى ، والمشهد المشهور لآدم وحواء في الجهة الثانية ، مع منظر رائع يجسد (ساتان) الشيطان بصورة عظاءة أو سلمندر (حيوان ضفدعي) بخصلات شعر مجدولة على قرون ، فكانت عبارة عن تجسيد استبدادي للغرور .

كان (ڤان دير غوز) متدينا بعمق ، فأصبح أخا علمانيا في أخوية (رود كلوستر) ، بالقرب من (بروكسل) لكن ما السبب الذي دفعه الى هذه الدراسة ، أهو الفشل في الحب أم عدم الرضى عن عمله ، الواقع أن أحدا لم يعلم ، حدث ذلك بينما كان منكبا على عمله في لوحة بورتيناري فقرر الانسحاب فجأة الى دير (أوغستينيان) الذي كان شقيقه فيه ايضا ، وبعد خمس أو ست سنوات أصيب بكآبة نفسية فحاول رئيس الدير معالجته بالموسيقا ، لكن المصور لم يستطع التخلص من الفكرة التي سيطرت عليه ، وهي انه ملعون على حد قول الراهب (أوفيوس) في تاريخه الذي أظهره للنور (الڤونس وترز) ، وقد حاول اغراق نفسه لو لم يمنع بالقوة ، كما كان يعذب نفسه بالتساؤل كيف سينهي أعماله التي بدأها وربما كان مدمنا أيضا وخصوصا على الخمر .

قال المؤرخ — [كان يشرب مع ضيوفه ، لأنه سمح له باستقبالهم ، مما زاد الأمر سوءا ، أما عن أيامه الأخيرة ، فنحن لا نعرف الكثير ، لكن المؤرخ ذكر مناسبة موته بقوله : توفي الأخ العلماني (هوغو) الذي خدم هنا عام (١٤٨٢)] .

والواقع أن شهرة هذا المصورة تجاوزت حدود الألب ، وقد قيل : [انه لم يكن ليوجد أحدا ، في ذلك الوقت يساوي هذا الفنان] .

أما العمل الأخير الذي عرف له ، فكان لوحة (موت العذراء) المؤثرة ، في (بروغز) بألوانها الزرقاء ، وشحوبها الحي ، انه عمل مشهور يحمل اثارة قشعريرة الموت التي يبدو أن المسيح ، قد حولها لتوه الى دفء الانبعاث .

هانس ميلنغ

ننتقل الآن الى الحديث عن المصور الذي اعتبر لفترة طويلة ، أفضل المصورين الفلامنكيين ، وهو يقدر الآن خصوصا (كمصور شخصيات) ، كان ذاك (هانس ميملينك) الذي ألف مع تابعيه استوديو المصورين في (بروغز) .

امتدح (فورمنتين) ، عذراوات (ميملينك)

وانشاءاته المتحققة ، فهو يجمع فيها مهارات كل من نقاش المعادن ، والنحات ، ومصور الاواني الزجاجية والمزخرف وقال عنه [ان المشاعر التي تنطق بها أعمال (هانس) هي مشاعر الحزن ، والهامه الهام راهب ، وهدفه أميري ، وممارسته ممارسة خبير ، والتأثير عنده مبهر] .

وبعيدا عن هذه الأعمال فهناك لوحات تتصف بأسلوب ممل دون جدال ، مثل لوحة (الآلام) ، و (ابتهاجات العذراء السبعة) ، كما يمكننا القول ان لوحة (القديسة ارسولا) هي تقليد غير ممتع لروجيه دير ويدن .

أما لوحة (الانبعاث) التي تشكل الصورة المركزية لثلاثية (متحف اللوفر) ، فهي ذات تناغم مدهش بين الالوان : الرمادي والوردي ، وبين أكاليل الزهور والفاكهة والمنظر الطبيعي الحافل بالألوان ، أما الحراس النائمون فقد رسموا بخط صاف تماما ، تبدو هذه اللوحة قريبة جدا من لوحة (عذراء جاكس فلورينس) ، المرسومة حوالي (١٤٨٩ — ١٤٩٠) ، لكن هذه تبدو لي أحيانا متصلبة بعض الشيء ، على الرغم من وجود بعض المرات الجميلة ، فكل وجوهها متشابهة ، وبالرغم من توزيع اللون المدهش ، الذي يمكننا من رؤية أدق تفصيلات السجادة في الأسفل الا انني أعترف أن شخصيات اللوحة مع (القديس جيمس) ، الذي يرتدي قبعة تعلوها صدفة ، وهو يوحي بتحية خفيفة ، تفتقر بشكل عام الى القدرة على الاقناع .

لكنه تم الاجماع على أن ثلاثية [الزواج الغامض للقديسة كاترين] حوالي (١٤٣٥ — ١٤٤٤) المعروضة في مشفى القديسة (جين في بروغز) هي العمل الرئيس والأفضل لميملينك ، فعلى الرغم من التعقيدات اللونية وتعرجاتها ، فالعمل لا يبدو أنه من صنع يد ، خصوصا الجزء الذي يمثل القديس يوحنا ، أمام خلفية تحليلية ، توحي بأعمال (بوش) ، والجزء الذي يري القديسة (كاترين) نفسها ، مع راهبتين راكعتين .

وهذا المشهد الذي يحرض العين على التقدم بارتفاع تدريجي ، بدءا من المصلى داخل جدران الرواق المسقوف الى الرؤية المبهجة التي تنفذ عبر الفراغ .

والحق أنه في هذه وكما في ثلاثيته المعروضة في بروغز (صالة العرض الوطنية .. واشنطون) يثبت المصور قدرته المدهشة بشكل خاص على تصوير الشخصيات ، (وسوف يكون لدينا الكثير لنقوله عن تقنيته في هذا الفن فيما بعد) .

والواقع أننا لانجد السحر الذي وجده نقاد القرن التاسع عشر في هذا الفنان الذي هاجر من (فرانكفورت) واصبح مواطنا في (بروغز) ، ولا أستطيع أن أوافق (توريه) رأيه ، عندما ذهب الى حد القول بأن أعمال (ميملينك) تمثل تعبيرا منقى للفن الذي طالما حلم به (جان فان ايك) ، فنحن نجد الى حد ما تماثلا مبتذلا في انشائه ، وتكلفا في تقنية العمل بالريشة ، فهو يخفي النضارة تحت غطاء من التفخيم ، بعرضه الزائد للمعرفة .

تلك هي أخيرا الاخطاء التي نكتشفها غالبا في أعمال (هانس ميملينك) .

جيرارد ديفيد

لدينا هنا استاذ آخر أعيد له اعتباره مؤخرا ، مع أن ذلك لم يكن قبل نهاية القرن التاسع عشر ، عندما لفت (جيمس ويل) الانتباه الذي أخذ يتصاعد منذ ذلك الحين ، لاعمال هذا الفنان المنسي ، كما يقدر هذا الفنان اليوم خصوصا من أجل تلك النضارة الرائعة التي تبدو في المناظر الطبيعية للوحاته ، فتفاصيلها تبدو وكأنها ترى عبر مرآة مكبرة ، فتشكل رؤى رحبة ومتطورة ، وخير مثال على ذلك الصورة الجانبية لثنائية ، وجدت له منذ فترة قصيرة في اسبانيا .

(جيرارد ديفيد) يضفي القوام والنكهة المميزة على أعمال مثل (القديس لويس) و (العرافة تيبوريان)

والحقيقة أن المنظر الطبيعي عنده ، يشكل الخلفية للمشاهد الدينية التي تبدو بصفاء وسكون يعارضان الى أبعد حد المأساة التي يضطلع بها موضوع اللوحة ، فيكفي ان نلقي نظرة على لوحة (الابواق) في بروغز (١٥٠٢ — ١٥٠٨) وخصوصا الى الغابة التي تشكل خلفية مشهد (معمودية المسيح) بقنواتها المغطاة بشجيرات اللبلاب ، والتكوين المتناغم لمنحدراتها ، وأوراق أشجارها التي تبدو مقابل زرقة الافق .

وقد اعتبرت هذه اللوحة يوما ما احدى افضل لوحات ميملينك ، كما اعتبرها مصورو المشهد الطبيعي عملا رائعا من أعمال مصوري أوراق النباتات ، والواقع أن هذا الوصف المثير للطبيعة ، لم يكن الا اشارة على دخول عنصر جديد في التصوير بدأ يحل تدريجيا محل العنصر البشري .

وفي لوحة اخرى له (زواج قانا) متحف اللوفر (١٥٠٣) نرى وضعيات الجلوس الرائعة لاولئك النسوة ذوات الوجوه الفاتنة البيضوية الشكل كما يخيم جو مهيب واخلاص ديني على كامل العمل .

وصحيح انني لم اتمكن من قراءة النقش المحفور على السكين ، لكنني فتنت برسوم (الطبيعة الصامتة) لتلك الوليمة الفرحة ، كما أنني أرى شيئا ما ينتمي



هانس مملينغ

الى ڤيرمير في لوحة (العذراء وحساء الحليب) ، فالكثافة الشديدة والصنعة النفيسة ، واللون الرائع للمنظر الطبيعي المحاط بنافذة ، كلها تؤكد ذلك ،

[ان تحقيق المنظر الطبيعي ، ضمن ما تريد ان تهمس به اللوحة ، هو يميل للتأثر بأفكار عصر النهضة مع أنه لو تم ذلك فيما بعد لاعتبر مزاجا تصوريا شخصيا ، أو يتيجة محالة نفسية خاصة] .

اصبح التصوير في عهد (جيرارد) أكثر تكاملا ، فبدأ يبسط مساحاته ، ويكيفها على الطريقة الايطالية بالرغم من أنه لا يوجد دليل مادي يؤكد زيارته لايطاليا كما أن قوة الرسم لديه تظهر في فصاحة محببة .

وهكذا دأب المصورون الفلافيكيون على اقتطاع أشياء من واقعية الطبيعة ، وتعهدوها بالعناية والتهذيب ، الشيء الذي يلاقي الاستحسان هذه الايام . عولجت الوجوه بسطوح واسعة فبدت كأنها لم ترسم باليد بل صورت تصويرا .

وان هذا الحس الانتشاري للمبادىء ، هو الذي يعطي القيمة الحقيقية لاستاذ اللون ، الذي يقودنا عبر العلاقة الموسيقية التي تربط بين درجات اللون نحو (آدم الشيمر) والى اخرين مثل (نيقولا بوسين) و (كلود جيلينة) .

ينتمي (جيرارد ديفيد) مثل يريك الى مدرسة



يان كوسارت

(هارلم) بمقتضى صفات أعماله النابضة بالحياة والاتساع وغنى علاقاتها اللونية النغمية ، وعلينا ان يذكر وسط تلامذته (أدريان أيسنبراند) وهو واحد من أواخر مصوري (بروغز) ، وقد توفي هناك عام (١٥٥١) ، وقد نسبت اليه بشكل تقليدي لوحة : (العذراء ذات الاحزان السبعة) ، مع انه في الواقع لم يعرف له أية لوحة موثقة بتوقيعه ، وتعتبر هذه اللوحة عملا مؤثرا وخصوصا فكرة التصميم الخادع للبصر لصورة العذراء ، وهي تجلس على عرش من طراز عصر النهضة ، وله علاقة بالاحداث المهمة في حياتها .

جيرتجن توت سينت جانز

لاحظنا من قبل أن الذوق يتغير من قرن الى قرن وحتى أحيانا من عقد الى عقد . كما تتبدل طريقتنا في رؤية الاشياء بشكل كلي .

ففيما يتعلق بالمصورين الذين كانوا موضوع بحث (فرومانتان) تحت عنوان (أساتذة الزمن الماضي) ، فنحن لا نملك نفس الرأي ، ولا نفس الذوق ، الذي كان للناس عام (١٨٧٠) ، كما أن الاشياء التي تفتننا هذه الايام ، هي على الارجح ليست الاشياء التي سوف تلامس مشاعر احفادنا ، وما على المرء الا أن يقبل النزوات التي تطرأ على الشكل والثقافة البصرية

وان وجهات النظر التي تتبدل من جيل الى جيل تسبب احيانا الثورة على طريقة تفكيرنا ورؤيتنا للشكل واللون معا ، و (جيرتجن توت سينت جانز) هو واحد من اولئك المصورين الذين – لن اقول اكتشفوا مؤخرا بل الافضل ان نقول [فهموا وقدروا بقيمتهم الحقيقية] .

والحق انه وبهذا الفنان تجرأ الفن الفلافيكي على الغوص الى أعماق بحار الغموض والخيال ، الذي يبدو في أعمال المصورين الالمان ، مثلما في :

– [لوحة فان بونينجن (العذراء الممجدة) حيث حاول المصور تصوير الاصوات التي تنبعث من آلات الملائكة وهم يعزفون] .

كما انني لا أجد مثالا افضل من لوحة (القديس يوحنا في البرية) – متحف برلين – يجلس القديس مريحا وجنته على يد واحدة ، بينما راح يتأمل واحدا من أكثر المناظر الطبيعية الخضراء جمالا ورقة اثناء غروب الشمس ، وسط تصفيق أجنحة الطيور وزقزقة العصافير ، وتموج الجدول بالمياه الرقراقة ، وقد ورد اليه أيل يطلب الماء ، كما يرى الحمل خلف القديس يوحنا ، يجلس منتظرا اتمام النبوءة بقدوم حمل الرب (رمز المسيح) من أجل تعميده .

يذكرنا هذا المشهد بلوحة (الحمل الرمز) لفان أيك ، باستثناء الترتيب المعكوس ، (ونذكر هنا أن المشاهد لا تتبع التسلسل التاريخي للسيرة الدينية)

ولد جيرتجن في (ليدن) بشكل مؤكد وتوفي في (هارلم) وأعماله مثل و (الخلع) (ازالة المسامير من جثمان السيد المسيح) ، (وقصة بقايا جثمان القديس يوحنا المعمدان) في (ڤيينا) تجعله الجد الاعلى لمصوري (اللوحات الشخصية الجماعية ، والتي كان فيها كل من (رامبرانت) و (هالز) استاذين كبيرين .

كما أن جيرتجن يشكل الفاصل ما بين الدائرة الكبرى والصغرى للفن الفلافيكي ، وقد قدر له أن يطور العنصر الاكثر قوة في عمله الى حد التخمة ، (أي النقطة التي يضيع فيها الشكل في نوع من الخيال الذي يبدو أحيانا غامضا جدا ، ومليئا ابتزينيات استعراضية) ، وان يبعثر طاقاته على مساحات واسعة تكشف من فوق مجموعات من مخلوقات بشرية شديدة الصغر ، تتراكض راقصة هنا ، وميتة هناك بشكل غوغائي .

فـن تصوير الشخصية

لم يعد الناس يهتمون كثيرا هذه الايام بفن تصوير الشخصيات ، بدا ذلك جليا في معرض فرنسي للوحات صدور شخصية تعود للقرن الثامن عشر مؤخراً .

ويعود السبب في ذلك الى امكانية النسخ المتاحة الان بوسائل عديدة ، قتلت هذا النوع من التصوير الذي اقتصر على الموديلات ذات الصبغة المعممة بشكل كاف كأن يكون الموضوع : تصوير (سيدة) الى جانب زهرة ، او رجل اثناء عمله ، وهذا ما فعله المصورون الفلامنكيون بالضبط .

فمن قبل (دورير) و (كراناخ) و (هلبين) ، وجنبا الى جنب مع انتلونيلو وجيوڤاني امتلك هؤلاء جميعهم الاحساس الذكي بملامح الوجوه وأساريرها ، فقد تقمصوا طبيعة ونفسية كل موديل امامهم ، بعيون عالم النفس الدقيق ، ثم أعطوها (كخلفية) مشاهد مقنعة لمناظر طبيعية بين أجمات وطرق تؤدي الى مدن تلمح عبر الأفق ، أو بطريقة أخرى كاجلاسهم في غرفة محاطين بأدوات عملهم

ان المكان الأول يجب أن يعطى للوحة استاذ الفلامال: صورة شخصية لامرأة لندن – الصالة الوطنية ، ذات الاتساع في ترتيب المساحات واللون اللحمي للوحة البيضوي الشكل ، ويجب أن يعطى أيضا لتلك الصورة الممتازة الملونة بالأحمر والأبيض – متحف بروغز الشعبي – التي تمثل زوجة فان أيك (مارجريت ڤان أيك) بردائها الأخضر المرتفع تحت ذراعيها ، ويدها الصغيرة التي تبدو وكأنها تحاول اخفاءها تحت نسيج الثوب السميك ذي الطيات الكثيرة .

ان صفة غريبة تسيطر على هذا (العمل) الذي يمكن أن يكون قبيحا اذا لم يكن المصور قد قصد به اختبار خياله بجرأة كبيرة ، كما تبدو الجرأة أيضا في اللوحة الصارمة : (صورة شخصية لرجل) في (متحف متروبوليان) التي صنفها [فيرنز جيفرت] وسط الأعمال الناضجة (لديريك بوتز) واعتبرها حسب رأيه قمة عبقريته .

بتروس كريستوس

أحد الأمثلة التي تؤكد ميزة تصوير الشخصيات الفلامنكي في فهم الانسان صورة لامرأة شابة بقبعة مخملية ذات شريطة سوداء تحت ذقنها .

وهذه الصورة التي لا مثيل لها تسحرنا ونحن نتأمل القسمات الذائبة ضمن الوجه اليضوي الرقيق ، فنظرتها المبهمة تضاهي قوة وحضور وجاذبية الغموض الذي يبدو في لوحات مثل : (الجوكندا) ، و (المرأة ذات الجوهرة) ، كما أن هذا التلوين الفريد وتلك الدماثة والغموض يقر بانها من أعمال (فوكت) و (جان

فان أيك) .

فمن تكون تلك المرأة يا ترى ؟ تعددت الأسماء التي طرحت ، كالسيدة (تالبوت) والسيدة(جريمستون)، كما قيل انها (ايزابيل) زوجة (تشارلز) الجسور .

ولكن السؤال بقي دون اجابة ، ومهما تكن الاجابة فهذه الصورة الفذة بحاجبي صاحبتها الخفيفين ، وبشرتها الشاحبة النحيلتين ، هي لوحة : لا يمكن نسيانها قط .

فتلك المرأة المجهولة تقودنا الى منطقة الغموض ، التي تقع بين (بيسانيلو) و(فيرمير) ، كما تسكن الأنوثة كل فروق ظلالها الدقيقة وكآبتها الخفية ، كما أنها لم تمهر بتوقيع أو بتاريخ ، لكن الاطار الأصيل الذي اختفى كونه سرق قيل أنه يحمل النقش التالي : opuspetristo pheri الـذي يعني عـلى الأغلب (بتروس كريستوس) .

عرف لهذا المصور عشرون صورة ؛ ويظهر أنه عمل في استوديو أيك أيضا ، واعتبـره جيفرت مستغلا لمكتشفات الآخرين ، كما أنه استعمل هـذا التوقيع : X.P.I Christi ثم أصبح أستاذا في (بروغز) سنة (١٤٤٤) وتوفي سنة (١٤٧٢) . وترجع أهمية هذا المصور الى كمال أسلوبه (يرى ذلك في لوحة بيتا) أي [العذراء المنتحبة فوق جثمان السيد] في اللوفر رسمها (١٤٦٠) ، ولوحة (الميلاد) في واشنطون وهي ذات اتساع في القدرة على الايحاء بالشخصيات ، والتجسيم المتواصل ، وكمال في التصوير .

« فن تصوير الأشخاص بين (روجيه ديرويدن) و(هانس ميملينك) »

في هذه النقطة علينا العودة الى (روجيه ديرويدن)، اذ أن جميع صور رجاله الشخصية تتشابه تشابها كبيرا ، فهي تصور رجالا يظهر منهم ثلاثة أرباع الوجه فقط منحرفا نحو اليسار ، بينما تتدلى خصلات شعورهم فوق جباههم ، فلا يميز الواحد منهم عن الآخر سوى الأنوف والأيدي التي تتدلى منها أحيانا سبحة أو تحمل خاتما أو تمسك بسهم .

أما صور نسائه فتختلف جدا ، فهي تعطي تنوعا للتسلسل الرتيب الذي يظهر في ملامح وجوه رجاله النحيلة والمستغرقة في التفكير ، فأول ما نلحظ تلك الروعة في التجسيم ، يظهر ذلك في (صورة لامرأة) — متحف برلين — رسمت على لوح من خشب البلوط وبدأ تأثير أستاذ الفلامال فيها بشكل كبير ، كما أنها لم تمهر بتوقيع أو بتاريخ .

أما الصورة الثانية فهي : (صورة لامرأة بحزام أحمر) (الصالة الوطنية — واشنطون) وربما كان وجهها يـزعج أسلافنا ، بسـبب شكل شـفتيها ، الاثيوبيتين ، لكنها هذه الايام تسحرنا بقربها من تصورنا الخاص عن الجمال الانثوي . ولقد انشئت ببراعة ، وتقع قيمتها بشكل رئيس في الصفات البارزة التي تتميز بها ، فالانحناء الرقيق للعنق ، والشكل البيضوي الشديد الدقة للوجه ، وفي حجاب الوجه الشفاف الذي اتخذ شكله الوان قوس قزح .

ويقودنا هذا العمل بالتالي ، الى عمل آخر لهانس ميملينك ، ليس بأقل شأنا وشهرة ، وهو : (صورة شخصية لماريا موريل) والتي عـرفت أيضا باسم (عرافة سامباثا) حسب النقش المرافق .

انها واحدة من تلك الصور النادرة التي تحمل رمز الخلود ، فالمرء يشـعر وكأن الانسانية جمعاء ، قد اختصرت في تعبير هذا الوجه ، ذلك التعبير الذي يعكس وعيها لتعاسات الحياة الصغيرة وانفتاحها على الهموم الروحية .

جميعنا شاهدنا — وأولئك الذين سيأتون بعدنا سيشاهدون — أناسـا مثل (ماريا موريل) وربما بلباس مختلف ، لكن بموقفها الجدي نفسه وبأصابعها النحيلة المزينة بخواتم تتوكأ على طاولة أو على حافة نافذة ، وبنظرة مفكرة يرتعش أنفها ، وتطبق شفتيها الشاحبتين بحذر ، أما السلسلة الذهبية والحلية المعلقة في شريط أحمر حريري ، فهما وحدهما اللتان تكسران قساوة الوحدة المؤلفة من الأسود والأبيض .

قلنا سـابقا أن (ميملينك) تفـوق في تصوير الشخصيات ، فقد توفرت له موهبة الخوض في أعماق الواقعية ، ومثال ذلك (صورة لامرأة عجوز) — متحف اللوفر — حيث يبرز الوجه في هذه الصورة أمام منظر طبيعي مفصل بدقة ، وعلى الرغم من التغيير الطفيف في الأمكنة فان هذا الرسم احتفظ بالتناغم بين ألوانه الرمادية والبيضاء .

كمـا يمكننا القول اخيرا : أن كـل المصورين الفلامنكيين كانوا مصوري اشخاص بدءا من (فان أيك) ومرورا (بروجيه) و(ميملينك) و(كونتين ماسيز) ، و(جوسـيرت) وانتهاء (ببروجيل) ، باستثناء هذا الأخير الذي لم يعرف له سوى لوحة واحدة تمثل (صورة لراس امراة ريفية) .

« فن تصوير الطبيعة الصامتة الفلامنكي »

دون الوقوع مرة أخرى في أخطاء (تين) ، الذي اعتبر كل المصورين الفلامنكيين سواء كانوا أسلاف جوردين أم احفاده ، كانوا يقضون أوقاتهم في الشراب، ومصاحبة النساء ، وفي الحانات [الراي الذي لاينسجم

بروغل الأكبر

بروغل الأكبر



باتينير

مطلقا مع الفن العميق والوقار الديني الذي نلاحظه في أعمالهم] .

علينا أن ندرك انه نادرا .... ما نلتقي عملا من اعمالهم ، دون أن يستوقف انتباهنا الأسلوب المبهج الذي رسمت به الملحقات ، فالمرء يجد في أعمال هؤلاء الفنانين بدءا من (أستاذ الفلامال وما بعده) اثارة مبهرة في تصوير الطبيعة الصامتة ، كباقات الورود ، والكتب المفتوحة ، والنوافير ، والفاكهة المتروكة على حواف النافذة ، فنحن نرى كل نوع من انواع الطبيعة الصامتة التي أعاد استعمالها مصورو القرن السابع عشر من الألمان مرة أخرى ورفعوها الى درجة عالية من الكمال .

كنا قد ذكرنا من قبل الملحقات التي زينت الطاولات الموصوفة في أعمال أستاذ (الفلامال) كما لاحظنا المرآه المحدبة أسفل الثريا القوطية الطراز في (صورة أرنولفيني) لفان أيك ، كما يجد المرء في صور (روجيه ديرويدن) بشكل أساسي الكتب واللفافات الورقية التي تلوح بها الملائكة ، كما يعطينا (ديريك بوتز) ، في عشائه الأخير ذلك التصور الرائع للطاولة المفروشة بصحونها وخبزها وكؤوسها في علاقات نغمية دقيقة .

لوحة (طبيعة صامتة) أخرى نراها في متحف اللوفر ، تصف موضوع (القربان المقدس) نسبت لمصور فلامنكي ، فالى جانب الدقة المدروسة في اضفاء صفة الفردية على الوجوه ، نرى هناك الترتيب الرائع للأرغفة الصغيرة والسكاكين بقبضاتها الخشبية

والكؤوس ذات القواعد الطويلة المملوءة بالنبيذ والصحون القصديرية ، والتفاحة الموضوعة أمام السيد المسيح مع بعض الورود كالبنفسج ، وزهور الربيع التي زينت الثوب ، مما يعيد الى اذهاننا باقات زهور السوسن والنباتات الملونة ، التي تظهر في لوحة (بورتيناري) والخبز والنبيذ على الطاولة في لوحة جيرارد ديفيد (الزواج في قانا) .

وكمبشر بمصوري (الطبيعة الصامتة) في زمن (روبنز) وليس بفترة طويلة قبل بروجيل ، (الذي كان هو أيضا مصور طبيعة صامتة كبير) ، لم يكن مفاجئا أن يبرز هناك مصورا لمشاهد السوق والحياة الريفية تحت اسم : بيتر ارستن الذي ولد سنة (١٥٠٨) ، ثم أصبح أستاذا في أنتورب وتوفي هناك سنة (١٥٧٥) .

ففي أعماله (دكان الجزار) المعروضة في جامعة ابسالا و(دكان بائع الخضراوات) (ضمن مجموعة بيونينجن) ، يعرض (آرستن) عذوبة عظيمة ، وتوهجا في اللون ، عند وصفه لكل من الفاكهة واللحم والخضروات ، لكن ما يؤخذ عليه هو انه لم يعط للطبيعة الصامتة الفاتنة الأهمية الفردية في صورة ، فنحن نلحظ عبر الفجوات نساء يشترين حوائجهن .

وأخيرا علينا أن نذكر لوحة (مزرعة في صباح شتوي) المعروضة في اللوفر ، فقد عولجت البوابات ومادتها الخشبية كرسوم طبيعية صامتة . هذه اللوحة التي رسمها كونيلز ڤان داليم ، والتي تكشف بانشائها الجريء ، التأثير المضاعف لأرستن وبروغل الأكبر .

كما أن (لڤان داليم) لوحة أخرى بعنوان (منظر طبيعي مع رعاة) في متحف البرادو ، وتقودنا هذه الصورة الى ذلك الفن الذي تصبح فيه الطبيعة نفسها هي موضوع العمل .

فن تنوير المنظر الطبيعي ؟

بشّر الاخوة (ليمبورج) ب ((فوكت)) من خلال اعمالهم التي نفذوها في (كتب الساعات) فكان على المصورين الفلامنكيين ان يطوروا الاضاءة الجميلة العذبة الى درجة لا تضاهي . ولفترة من الزمن ظل الطليان ، ومن ايام (جيوتو) يجعلون من المنظر الطبيعي الرفيق المفضل لجميع انشاءاتهم ، كما فهم المصورون الفلامنكيون (المنظر الطبيعي) كعنصر فردي سواء أكان نافذة تنفتح على المشاهد الداخلية ، ام كان خلفية مفصلة تساند المشهد الأساسي أسفل سماء اللوحة ، وقد تضافرت الطبيعة والأثاث في صورهم بشكل متناغم .

رأينا كم كان مهما المنظر الطبيعي في (خماسية غانت) الڤان ايك ، فقد اضفى الحياة على الصورة واوحى بالمساحات الخضراء البسيطة الواسعة بين مجموعات الناس .

كما أن أستاذ الفلامال كان قد وضع في خلفية مشاهده الدينية رؤى لمدن وبحيرات ، وتلال تتقاطع مع طرق تتابعها العين بسرور ، بينما كان المنظر الطبيعي عند (ڤان ديرويدن) أكثر بساطة ، وأقل شأنا ، مقابل الاهمية الكبرى التي أولاها له (بوتز) ومن خلال اهتمامه بالاشكال المعمارية ، والصخور والمساحات بفهم مثالي حالم .

ولاحظنا أيضا كيف جمعت المناظر الطبيعية عند (هوغو ڤان ديرغوز) في كتل على الطريقة الايطالية ، وكيف غلب على مناظر (جيرارد) الطابع النختي ، وكيف أوحت مناظر (جيرتجن) بالوحدة والتكامل .

((باتينير)) وتصوير المنظر الطبيعي

وجد فن تصوير المنظر الطبيعي في مشخص [حواشيم باتينير] فنانا نادراً ، ولد سنة [١٤٨٠] في (بوڤين) بالقرب من [دينانت] وربما عمل في استوديو (جيرارد ديفيد) ولم يعرف له ما يزيد على خمس لوحات مزيلة بتوقيعه .

هذا الاستاذ ، ذو الفن التأملي ، لا توازي قوته قوة أخرى في مقدرته على امتصاص الحكاية الرمزية لبعض أحداث الكتاب أو تأملات القديس (انطوين) وتحويلها الى مشهد طبيعي ، يجعلنا ننسى كليا أبعاد الصورة عبر الاتساع الذي يريد الايحاء به ، فنحن نجد أنفسنا امام مساحة ملونة يتحول فيها الفراغ والزمان الى امرين محسوسين لأعيننا ، فما كان لينجزه (كالوت) في عالمه الصغير المأمول ، انجزه (باتينير) في وهاده وأجماته وجباله وسواقيه ، فهو يقودنا هنا وهناك بلذة فائقة ، آخذين بالاعتبار تلك الآفاق المزرقة في لوحته (القديس جيروم) متحف اللوفر ، والتي تذوي رويداً رويداً تحت سماء بيضاء واسعة . فللمصور طريقته الممتازة في سبك عناصر مشهده برسم اناس صغار جداً ، أو مزارع ومجموعات بيوت ، أو في ترك بعض الحيوانات (ماعز) أو (طير) تتيه بين صخوره الزرقاء اللون .

ويحضرني الآن مثال آخر على تصوير المنظر الطبيعي ، هو لوحة ل (لوكس ڤان ليد) بعنوان (بنات لوط) تبدو وكأن كل مصادر الفن الاستعراضي قد استهلكت هنا في الأسهم النارية ، ووابلات الوميض تحت القمر .

بينما تبتلع مدينة اللواط في دمار كامل خلف المشهد الكذر للعلاقة الشاذة كمركب يغرق .

صورة أخرى (لباتينير) وهي واحدة من القليلات الموقعة باسمه هي : [إغواء القديس أنطوني] في البرادو ، حيث يمكننا أن نرى هناك أيضاً تلك الصورة القريبة للجحيم في مشهد بحري واسع يعبر فيه شارون مصب النهر ، لينقل أحد الملعونين الى برج حرب يرتفع منه اللهب وأصوات العويل صفحة .

ونستطرد فنقول : بأن (بايتنير) قد تطور إحساسه الدقيق بالطبيعة ، الى درجة مذهلة ، فما كان البشير للمصور الألماني (إلشيمر) و (بريل) مصور أنتورب ، الذي ولد بعده بثلاثة أرباع القرن ، كما كان مبشراً أخيراً بكلود جيله .

((العنصر الشيطاني في التصوير الفلامنكي))

إنه عالم الكبريت والنار ، عالم الوجوه التي تدفع تعابيرها أحياناً الى حد القبح ، والى خبث مفاجيء يرى في خلق مخلوق مركب يجمع ملامح الحيوانات وأشباه الانسان معاً .

عالم نادراً ما شاهدنا مثيلا له حتى الآن الا في بعض التماثيل المجوفة على جدران الأبنية القوطية ، والتي توحي بملامح مخلوقات غير سوية ، وظيفتها جعل الماء يصب خارج الكنيسة من تحت قلنسوات الرهبان الشريرين ذوي المناقير والمخالب التي تفيض بالخطيئة والبذاءة .

هكذا بدأ خيال الانسان يصوغ للمسخ شكلا ، ويعطيه مكاناً في التصوير الفلامنكي ، وبهذا الخيال فتحت الأبواب على عالم الرعب الذي بدأ يتقدم الآن الى قلب الواقعية التي أصبحت بمثابة غابة بكر ، كل شيء فيها يحز ويؤذي . فتحت الأبواب لاكتشاف مشاهد فظيعة ، انفصلت فيها صور الخير عن الشر بشكل ديني ، لكنها بقيت متحدة بشكل انساني ، مشاهد تجسدت على شكل إغراءات للقديسين وفي احجيات الحب بين ملاك وشيطان .

لكنه يميل الأشياء الطبيعي نحو تصحيح نفسها ، (وكان انسانية التصوير الفلامنكي وعت انها اصبحت ضائعة في عالم لا واقعي) ، بدات الرغبة تتزايد في البحث عن البديل ، فعاد التصوير أدراجه الى الحس العام ، والى الحكمة المأثورة ، والى ايقاع الفصول الطبيعي وتصوير جموع الناس المنتشرين على مساحات واسعة .

واخيراً بدات حياة قوية وسليمة ، تظفر على ذلك العالم الشبحي بعد كل تلك العربدة مدعومة بتناغم صريح ومندفع ، مما أعطاها ثقلها وشكلها ومحيطها الطبيعي .

هيرونيموس بوش

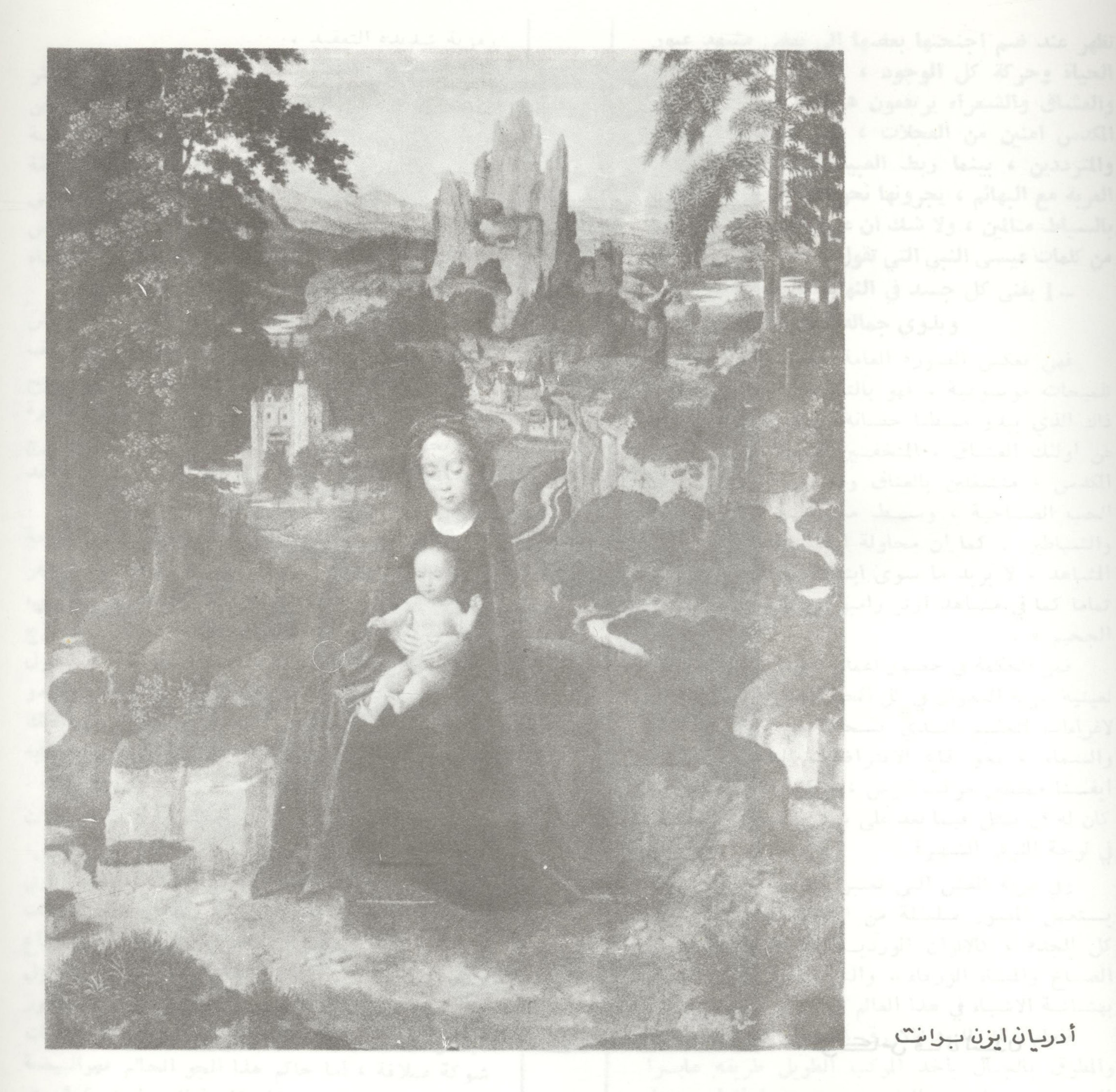
تلك الروح الساخرة التي ظهرت في ثنائية برودرلام، بدات تتحول الآن الى خبث على يد (بوش) ، ذلك الرجل الذي انفتح على أفكار السحر والرؤى ، التي أدخلتها الأفكار القروسطية الى عقول الناس .

(فهذه الرؤى هي التي أعطت لعمله (تمجيد الرعاة) ـ في البرادو ـ تلك التعبيرية الغريبة التي اتحدت فيها مشاهد الشك باليقين والمعرفة ، من خلال الألوان والبنية التشكيلية للوحة ، كما انها تحوي بالتأكيد نوعاً من التلميح الضمني عن الأشياء التي كانت تقال همساً في نقاشات المجالس الكنسية لذلك الوقت ، فتلك الانتقادية الحادة لهذا المجاز اللاهوتي (الذي أصبح مجازاً معنوياً على وجه الدقة) لم تقتصر على تصوير الناس الذين يحيطون بالطفل الالهي ، ويرمقونه بنظراتهم المتهكمة [تهكم المستنتجين الراضين عن استنتاجهم] و [نرى ذلك في عمل من أعمال بروجيل يعالج الموضوع نفسه] [الصالة الوطنية ـ لندن] ، بل أخذت تشق طريقها بخفة حتى الى تباينات المشاهد الطبيعية المتقنة أو الموسوسة ، القاسية أو الصادقة الى حد بعيد . لكنها مع ذلك لم تكن لتزيد هذه التباينات الا غموضاً ، وتجعلها سراً محكم الاغلاق .

تلك هي الاشياء التي يمكن أن تلد في الذهن ، ونحن نتأمل واحدة من لوحات (بوش) التي يكتسب فيها عالم الحلم أحياناً تجسيداً غريباً غير مألوف ، فهو يرتعش ارتعاشة المحموم ، ويتغازل مع الشيطان ، وسوف نراه يؤكد هذا الميل أكثر فأكثر ، لنجده على أشده في لوحة (التتويج بالشوك) ـ الصالة الوطنية ـ لندن .

وهذا العمل المتأخر الذي يكاد يضيع تقريباً في تصوير البشاعة المبالغ فيها لوجوه الرجال البهائمية التي تعذب المسيح .

ولد (جيروم ڤان آكن) الذي سمى نفسه (هيرونيموش بوش) في مدينة : (بوا لودوك) وهي نقطة إلتقاء عدة لغات وثقافات ، وتحفل اعماله بالمشاهد الساخرة ، والمتهكمة التي انتشرت في أوربا قرب نهاية القرن الخامس عشر واصبحت ميزة الفنانين المصلحين والرجال الذين نشطوا في ذلك الوقت حول مدن (روتر دام) و (أوغس) و (بورغ) و (بيسل) وفي وسطها .



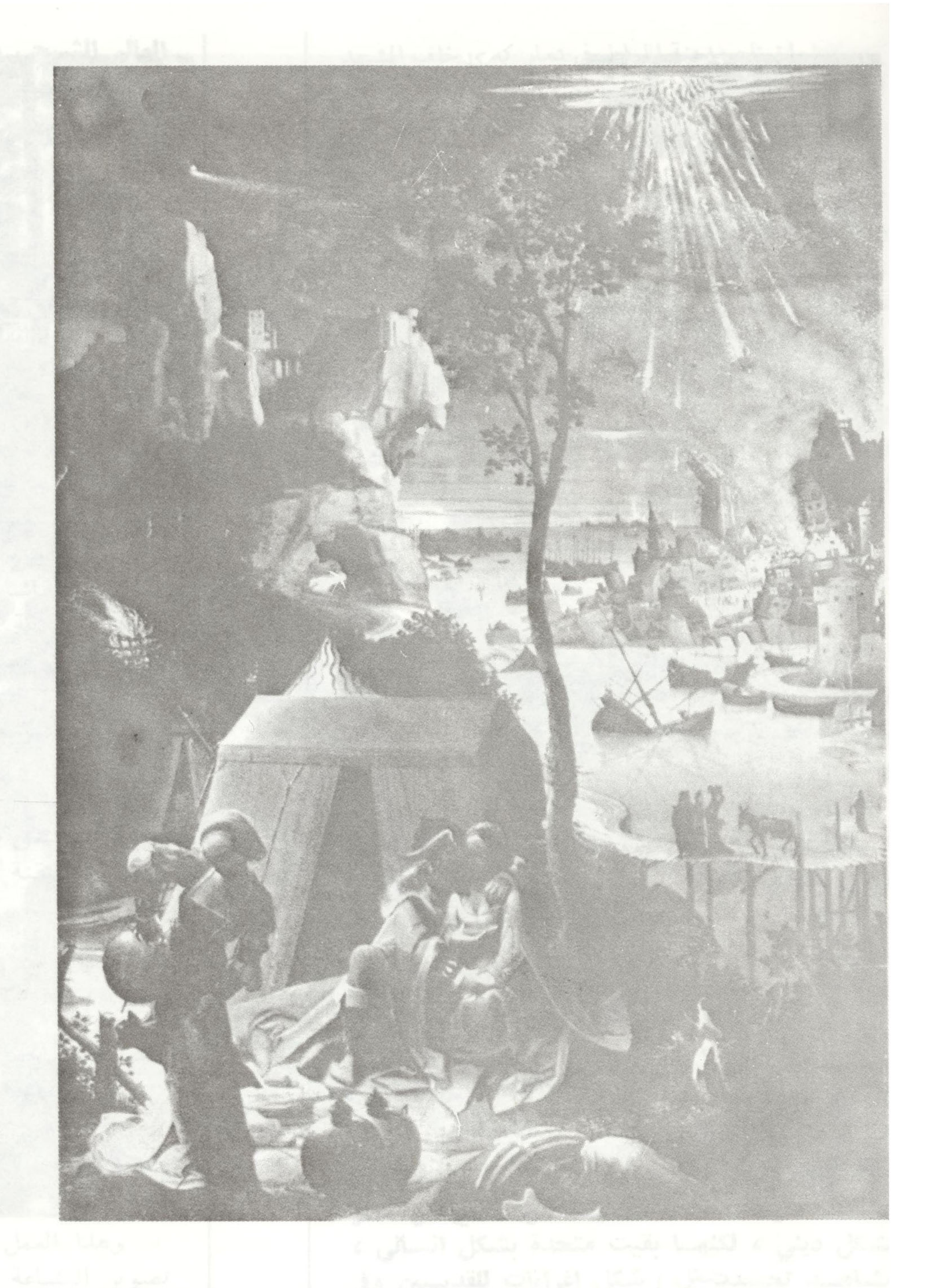
أدريان ايزن براند

فصورته الشخصية التي تنتمي الى (مجموعة آراس) تلخص كيف كانت نظرته الى جيل الستينات والسبعينات ، ويؤكد ذلك ما قاله عنه (بول فيرنز) :

ـ [تتجسد في ملامح وجهه روح التصميم ، ودقة الملاحظة ، وسخرية المتهكم الذي لا يرحم] .

كما نسبت له لوحة الصلب التي تنتمي الى مجموعة (فرانشوم) ويبدو فيها تأثير روجيه واضحاً ، لكن خصائص فن (بوش) تظهر على وجه المسيح المعبر ، وفي المنظر الطبيعي الممتد عبر أسرار الفراغ والزمن .

والحق أن كل أعمال (بوش) تأثرت بشكل قليل أو كثير بروح مسرحيات الغموض التي كانت تمثل أيامه في الأبرشيات أثناء الاسبوع المقدس . فلم يكن الممثلون آنذاك يخافون المبالغـة في أداء أدوارهم وقد كان : (كون وي) محقـاً حين قال : ـ [بأن فن (بوش) يتقدم أكثر فأكثر ، كلما تقدم هو في السن ، باتجاه التعقيـد والغرابـة والتصوير الكاريكاتوري ، كما أن مصوري (بوا لودوك) عجلـوا بأفول أفكار القرون الوسطى بتناولهم مجازات الدين بالتمحيص والعناية



لوكاس ڤان ليدن

النقدية ، بعد أن سئموا الاستمرار في إخفاء عيوب الرهبان ورجال الكنيسة ، فأخذوا يتحرونهم بدقة تتناسب وإزدياد انحلالهم الأخلاقي الذي طال أمده .

كان (بوش) المذكر الاخير بتلك الحضارة التي اتصفت كما أشار (شورمبر) بأن كل بورجوازي فيها، كل فلاح ، وكل طفل يعرف جنته ، وناره ، مثلما يعرف غرفته الخاصة ، كان الامر مع هذا الفنان أن افكاره القديمة قبل تأثرها بانوار المنطق الساطعة

وانسانية عصر النهضة ، كانت منغمسة في تخيلات تضيق فيها الانسانية وتتصلب بين الجنة الارضية ويوم الدينونة .

والحق أن عبقرية (بوش) دمجت الملاحظة الواقعية والخيال الحالم في رؤى انسابت في صور رائعة ، وانشاد جميل للمساحات والخطوط .

فلو تأملنا لوحة (عربة القش) في (البرادو) ، والتي يعتقد أنها واحدة من أعمال بوش الاولى ، فهي

تظهر عند ضم اجنحتها بعضها الى بعض مشهد عبور الحياة وحركة كل الوجود ، فالجبار على حصانه والعشاق والشعراء يرتفعون هناك ، فوق قمة التبن المكدس امنين من العجلات ، التي تحطم المتقاعسين والمترددين ، بينما ربط العبيد البشريون الى عمود العربة مع البهائم ، يجرونها نحو الامام ، وهم يجلدون بالسياط متألمين ، ولا شك ان عربة القش قداستلهمت من كلمات عيسى النبي التي تقول :

- [يفنى كل جسد في النهاية كالعشب

ويذوي جماله كزهرة الحقل]

فهي تعكس الصورة العامة للحياة زمن الفنان في تلميحات موضوعية ، فهو بالتأكيد (قيصر بورجيا) ذاك الذي يبدو ممتطيا حصانه الابيض ، وكم كتب عن أولئك العشاق ، المتخفين هناك فوق القش المكدس ، منشغلين بالعناق وممتعين أنفسهم بألحان الحب الصباحية ، وسط مجموعة من الملائكة والشياطين . كما أن محاولة ايجاد مفتاح اللغز لهذه المشاهد ، لا يزيد ما سوى ابتعادا عن فهم العمل ، تماما كما في مشاهد آرثر رامبو من لوحة « فصل من الجحيم » .

فمن الحكمة في حضور أعمال (بوش) أن يدع المرء لعينيه حرية التجوال في كل أنحاء العمل ، والاستسلام لاغراءات الحلم الذي يسحبنا بين سطح البحر والسماء ، نحو قاع الافتراضات الخطرة ، فنجد أنفسنا ممتطين مركب الزمن ، مركب الانسان الذي كان له أن يمثل فيما بعد على شكل (سفينة الحمقى) في لوحة اللوفر الشهيرة .

وفي عربة القش التي تعتبر أيضا (اطراءللحماقة) يستعمل المصور سلسلة من الالوان المثيرة والجديدة كل الجدة ، كالالوان الوردية القرنفلية ، والوان الصباح والمساء الزرقاء ، والتي توحي بشكل غامر بهشاشة الاشياء في هذا العالم .

فأمام ذلك البعد الازرق الضبابي المغمور بالانهار والمطوق بالجبال يأخذ الموكب الطويل طريقه عابرا الزمن بمجموعات من الناس رسم بعضها بألوان حمراء ذات توهج مفاجىء أو صفراء مشرقة ، كما بدت في صدر الصورة أشكال رمزية توحي بالخصب ، والمعاناة أو الجشع .

وعلى الرغم ما ان « عربة القش » كانت اقل عرضة لاعادة النسخ من لوحة (حديقة المسرات) لكنها تمتاز عنها بذلك الاسلوب التخيلي للقيامة ، والذي وجد في شخصية (بوش) المصور المناسب ، كما أن اسلوبه مشابه جدا لاسلوب القديس (جيروم) نفسه ، في غناه بالتلميحات الغامضة ، والتي تنتمي أحيانا الى رمزية شديدة التعقيد .

وربما يعتبر مشهد (جنة عدن) ، الايحاء الاكثر اشراقا لموضوع السقوط من الجنة . على مستوى فن التصوير كله . كما أن لجهنم التي تتحرك العربة باتجاهها ظلام مشهد التعذيب المرسوم على الطريقة الاسبانية ، ولنتذكر أن الاسبان كانوا كبار موكلي الفن الفلامنكي ، ففي ذلك الجحيم يمكن أن يغوص كل شيء . اذا لم يكن المسيح هناك يلوح بذراعاه الممدودتان ملوحا بايمات الغفران .

من المحتمل ان (بوش) رسم قبل عربة القش لوحة (اغواء القديس انطوني) الموجودة في متحف (لشبونة) ، يوجد نقص كبير في المعلومات عن تاريخ أعماله . فالموضوع كان كاملا بالنسبة لعبقريته القادرة على تحويل الكابوس الى العاب نارية ، كما يمزج الاهداف الاخلاقية مع التعاليم اللاهوتية بشكل معقد لا انفصام منه .

أما لوحة (حديقة المسرات) فقد اعتبرت لوحة تخيلية ، لابتعادها عن البساطة البارزة في سفر التكوين ، فقد وصف الخيال البشري المريض كل شيء فيها بطريقة مشوهة التراكيب ، كما ان تموج شخصياتها أمام أعيننا بوضعيات شهوانية ، حول نافورة الشباب ، وتوحي على الاغلب (بالآلية) ، فتبدو وكأنها بشكل سبقي ، من اختراعات السريالية ، لذلك فهو ليس مفاجئا أن يذكر (أندريه بريتون) في كتابه (الفن السحري) تعليقا أخاذا عن هذه اللوحة بقوله :

- [ان موضوع اللوحة ظاهريا هو : الملذات الحسية ، المعالج بانصهار تام ، بين الخلاعة والفحش، يبدو ذلك في سلوك الحيوانات البحرية العملاقة ، وفي رقة المرأة المحدقة بافتتان في رأس رجلها والتي تحولت الى ثمرة توت ، وبينما ترقص مجموعة تحت قناع جماعي هنا ، تنام مجموعة اخرى هناك ، وتتجول مجموعة اخرى بحب غامر تحت الاشجار او يتكور البعض داخل قطرات الندى ، فوق نهاية من نهايات شوكة عملاقة ، اما حاكم هذا الجو الحالم فهوالبيضة المبهمة العجيبة التي تشكل قاعدة التحول ، كما يرى من بعيد ، مجموعة اخرى من الطيور المتكتلة ، فوق بركة بأجنحتها الضخمة ، ونظراتها التي لا تنسى ، كما تشكل المخلوقات البشرية العارية الحركة الرئيسة في اللوحة مع الحيوانات الشرقية ، والقوافع والاصداف الحلزونية ، وثمار التوت ، والفريز ، بالاضافة الى اسطوانات بلورية تتدحرج عبر جبال مرجانية ، واحجار كريمة تنضج لتنفجر ، وتدفع بالتربة نحو الاعلى مشكلة قبعات شفافة ، تحجج الازواج وتملأ المكان نماءا والوانا قزحية] .

الأخوان.. فان إيك ولوحة عبادة الحمل

إعداد: بشير فنصة

(جاء في الموسوعة الامبركية حول سيرة الاخوين هيوبرت وجان فان ايك بان هذين الاخوين يعتبران من مؤسسي المدرسة الفلامنكية للتصوير في اوائل القرن الخامس عشر ، ولم يكونا كما يظهر مخترعي الالوان الزيتية ، ولكنهما اول من استخدم الزيت ، والصور بقصد الوصول الى العمق في التصوير ، واشهر عمل اشتركا به الحجاب المكون من (١٢) لوحة في كاتدرائية (غاند) سان بافون وموضوعه (عبادة الحمل) والذي يعتبر من اروع امثلة الفن) .

(اما اللاروس الفرنسي فقد اقتصر على ذكر احد الاخوين وهو جان فان ايك – ١٣٧٥ – ١٤٤٠ – ووصفه بانه فنان فلمنكي بدائي ، اشتغل في بروغس واحد مؤسسي الفن الفلمنكي وصانع اللوحة البوليبتيكية والمشهورة باسم ((عبادة الحمل))) .

في المطبوعة ذات الالوان الطبيعية التي اصدرتها دار فلاماريون البارسية للنشر عام (١٩٦٩) ، يتناول الناقد الفرنسي (البير شاتلله) أول ما يتناول اعمال الاخ (جان فان ايك) بالبحث والتمحيص ، فيقول ان (جان) هذا اصاب نجاحا سريعا مرموقا في فنه ، وقد اكد هذه الحقيقة مؤرخو القرن الخامس عشر المشهورون امثال سرياك (١٤٥٠ م) وبارتللمو فاسيو (١٤٥٤) وتبعهما فيلاريت (١٤٦٤) ومن ثم الرسام الشاعر والد (رفائيل جيوفاني سانتي) المشهور عام (١٤٨٤) ، واجمع هؤلاء على أن (جان فان ايك) يعتبر معلما عظيما في التصوير .

ومع ذلك فلايزال الكثير من الغموض يكتنف سيرة حياته وأعماله ، التي اختفى منها الكثير من عالم الوجود لاسباب مجهولة .

في القرن السادس عشر اهتمت ايطاليا اهتماما ملحوظا بأعمال هذا الفنان المبدع ، وقد وصفه (فاساري)(١) بانه اول من ابتكر الرسم بالالوان الزيتية واهتم غيره من أهل الفن في ايطاليا بفنه ولوحاته التي كانت بحوزة (الامير الفونس آراغون) و(فريدريك الثاني) ، وجميعها ضاعت ولم يعثر لها على أثر .

ولما قام (البرت ديورر) برحلته المعروفة الى بلاد الارض المنخفضة عام (١٥٢١) ساقته قدماه للوقوف أمام اللوحة المسماة (عبادة الحمل) فأذهله ما راى .

واليوم اذا ذكر اسم (فان ايك) وذكرت أعماله ، فلا يتبادر الى الاذهان منها سوى هذه الرائعة الغريبة ، وما يحيط بها من معميات واسرار .

تشير بعض الكتابات على أطرافها الى ان هذه التحفة الفنية قد بداها (هيوبرت فان ايك) واتمها شقيقه (جان) وهذا ما يدل على أن يدي الأخوين قد



جان فان إيك



جان فان ايك (تفصيل)

ساهمتا في صنعها ، ويدل كذلك على أن (هيوبرت فان أيك) لم يكن بالشخصية الخيالية الاسطورية .

كما حاول بعضهم أن يوهم الناس بأن (هيوبرت) لم يشارك شقيقه في أعماله ، وأن الفضل كل الفضل يعود (لجان) وحده ، ولاسيما فيما يتعلق بصنع رائعة (عبادة الحمل) .

كان (جان فان ايك) مصور الأمراء والدوقات ، اذ عاش مدة سنتين في بلاط الدوق (بافيير) ودخل في خدمة الدوق فيليب (الطيب) .

ثم انتقل الى (ليل) وقام بعض الوقت عند الدوق (بوغوني) وبعد ذلك سافر الى البرتغال ، بيد أنه بعد عام (١٤٢٨) آثر الإقامة في (بروغس) ، وقد أتاحت له اقامته في بلاط هؤلاء الامراء ، والدوقات فرصة الاحتكاك بالأوساط الفنية والادبية ، ووصفه (فاسيو) أحد مؤرخي عصره :

[ايه كان أديبا وعالما بالهندسة وفنون التصوير] .

ويمكننا الحكم على مدى تأثره بالثقافة اليونانية القديمة اذا تأملنا مليا صوره (تيموتيوس) وبمايحيط بها من كتابات يونانية ، الامر الذي يدل على المامه بالآداب اليونانية ، وعلى تذوقه الفنون القديمة ، كما أن رسومه تدل على أنه لايتمتع بروحية عالية ،كرسام وأديب وحسب ، بل تشهد على انه كان ذواقة للفن الجميل وقوى الملاحظة ، يجد متعة في تفهم الشرط الانساني في العمل الفني الجيد .

وعلى هذا الفيناه في بعض أعماله ، لا يعبر عن الجو الواقعي للمناظر الدينية ، وحسب ، بل يضعها ضمن اطار انساني ، الا أنه في الوقت نفسه يجردها من قدسيتها على نحو يدعو الى الابتسام .

وفي عام ١٤٣٣ رسم جان (فان أيك) لوحة (الرجل ذو العمامة) فبلغ في هذه اللوحة ذروة فنه ، فقد سلط الضوء على الوجه بشكل صارخ وأخفى الصدر في وجبة فضفاضة، اما الراس فقد لفه بمايشبه العمامة ذات لون أحمر فاقع ، ولم يعرف النقاد حتى

اليوم من تمثل هذه الصورة ، فمنهم من زعم انها صورة تاجر ثري(٢) ومنهم من قال انها صورة لحميّة، نظرا لما يبدو على ملامح الوجه من شبه غريب بينها وبين مرغريت زوجة الفنان نفسه ، اما ما يلفت النظر في هذه الصورة فتلك النظرات الثاقبة والوجه الشاحب الذاوي .

هذا ، وتدل صوره الأخرى للعديد من الشخصيات الدينية والأمراء ، والحكام ، والدوقات على مدى تفهمه للنفس البشرية ، ونقل أدق تعابير الوجوه والسمات المتميزة للاشخاص بواقعية قد تدعو أحيانا الى الابتسام ان لم نقل الى السخرية !

يمكننا القول بأن (فان ديك) كان متشبعا بالروح الانسانية في كثير من أعماله ، وانه كان ينزع في بعضها نزعة علمانية ، بحكم تفهمه للواقع ، وبسبب حسه المرهف ، وأنه استطاع التحرر من قيود الكنيسة ، الى حد ما ولاسيما الشمالية منها ، ولكنه في جميع الأحوال لم يستطع التحرر من عقلية القرون الوسطى ، التي كانت لا تزال راسخة في الاذهان ، على الرغم من صوفية خاصة به وحده ، الا انه في الوقت نفسه ، شق الطريق أمام من أتى بعده ، من أهل الفن في عصر النهضة .

هذا ما قاله الناقد الفرنسي [شاتلله] في فن الاخوين (فان ايك) ، واذا عدنا قليلا الى الوراء ألفينا الكثيرين من النقاد ، والمؤرخين ، والباحثين ، قد عالجوا بالمثل أعمال (فان ايك) ولاسيما رائعته (عبادة الحمل) المذهلة ، وقد اتضح من أقوالهم وابحاثهم أن الاخوين (فان أيك) كانا من مؤسسي المدرسة الانسانية والطبيعية في التصوير ، وانهما ساهما في تطوير الرسم الزيتي ، ولكن أعمالهما ظلت مهملة حينا من الدهر في زوايا النسيان في العصور التي تلت ، الى أن جاء أحد الكتاب الألمان الرومانسيين في أواخر القرن الثامن عشر واسمه (شليغل) فكتب موضوعا حلوا عن رائعة فان ايك [عبادة الحمل] الموجودة في (غاند) ووصفها بانها تبدو ذات (ابهة فرعونية) ومن ثم استرعت تلك التحفة الرائعة انتباه « غوته » الشاعر الالماني الكبير فاكتشف في (فان ايك) رؤية جديدة للكون المتحرر من (جناس) العالم القديم .

في منتصف القرن التاسع عشر ، لما بلغ البحث العلمي أوجه ، وبدأ التحقيق التاريخي ، يأخذ مجراه الموضوعي ، ومنه تاريخ الفن بالطبع ، وبدأت الاكتشافات الأثرية ، وسواها تحتل مكانتها ، تبين للعديد من الباحثين أهمية أعمال فان ايك وبخاصة منها تحفة (عبادة الحمل)

أقدم فيما يلي بعض أقوال المؤرخين والنقاد في أعمال الأخوين (فان ايك) لعل في ذلك ما يميط اللثام عن بعض ما يكتنف حياتهما وانتاجهما من غموض وابهام :

في عام ١٤٥٠ قال المؤرخ (شرياكو) :

[يعتبر جان فان ايك ، شيخ المصورين في بورغس ، ومن أعظم المصورين في عصرنا] .

وفي عام ١٤٥٥ كتب المؤرخ الفني ب. فاسيو يقول :

[يعتبر جان الفولوازي من أعظم مصوري عصرنا، فهو أديب ومهندس في آن واحد ، ولكنه ضليع بالهندسة أكثر ، الأمر الذي خدمه في فنه ، وفي اضفاء التزين على رسومه] .

وفي عام ١٥٦٨ كتب المؤرخ فان دارنويك يقول :

[ان جان فان ايك هو بحق أمير المصورين] .

أمام في عام ١٧٩٠ فقد برز ناقد ألماني أبدى استهجانه لمجموعة لوحات (عبادة الحمل) المعروفة بالحجاب وقال :

[في مجموعة (عبادة الحمل) يبدو جليا لنا أن التشكيل فيها ينقصه التنسيق ، ووضوح الاضاءة ، كما يفتقر الى مشاعر (الفخامة) التي كانت مرغوبة في ذلك الوقت] .

[أما التصوير في هذه المجموعة ، فعلى الرغم مما يتميز به من مهارة فائقة فانه جاف وغير سليم ،كذلك المنظور التصويري والحركة في الرسم يجانبان الصواب تماما . أما الالوان فهي صارخة وذات طابع منفر ومجردة من الظلال الخ] ...

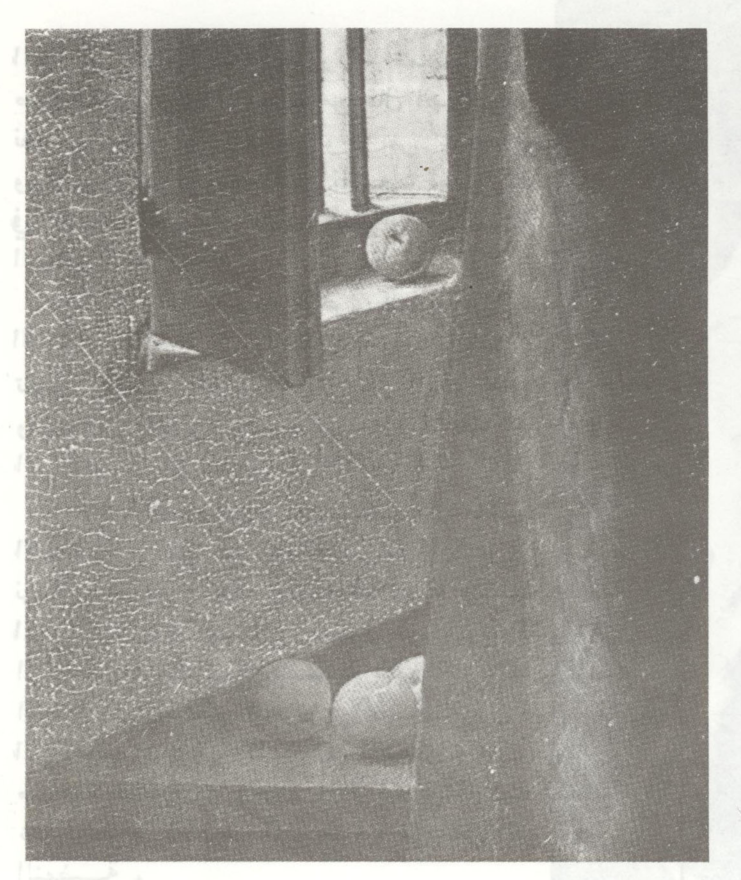
(وللناس فيما يعشقون مذاهب) .

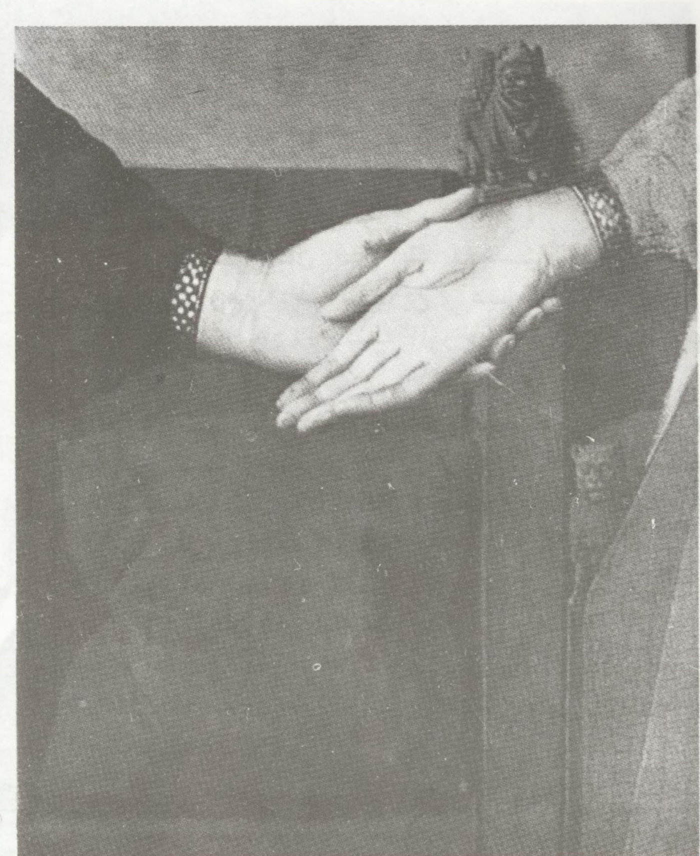
وفي عام ١٨٠٢ قال الكاتب هـ. فوزيللي في كتابه مقالات حول الفن :

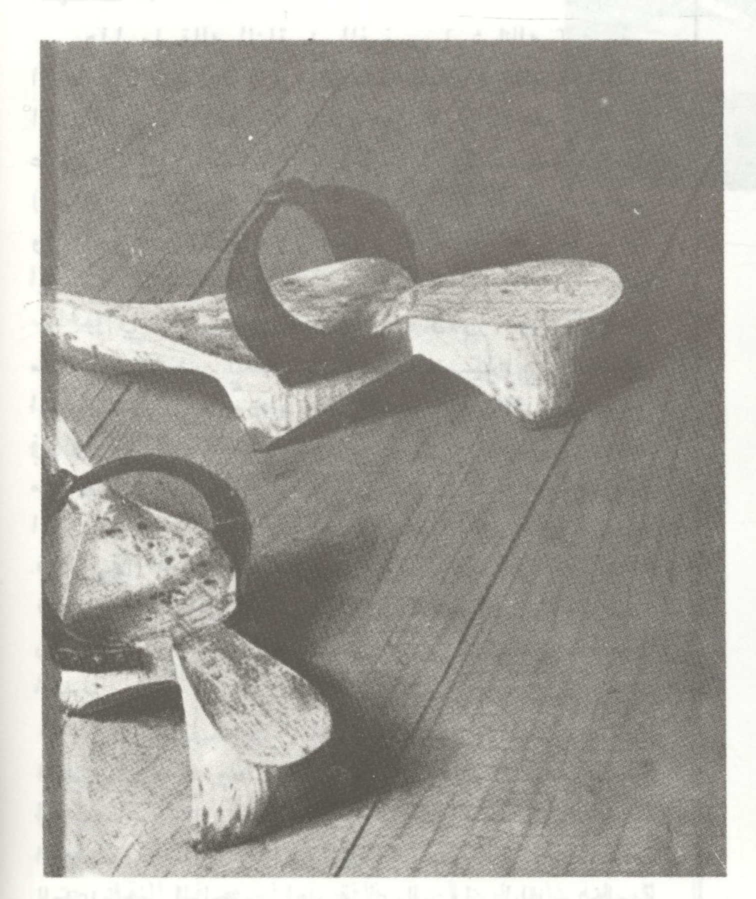
[ان الرؤوس الثلاثة ، الرب ، والاب ، والعذراء، في لوحة « غاند » لا تقل ابداعا من حيث النموذج والطلاوة عن تلك الرؤوس التي ابدعتها ريشة ليونارد دفينشي . وهي على براعة ملحوظة في مزج الألوان].

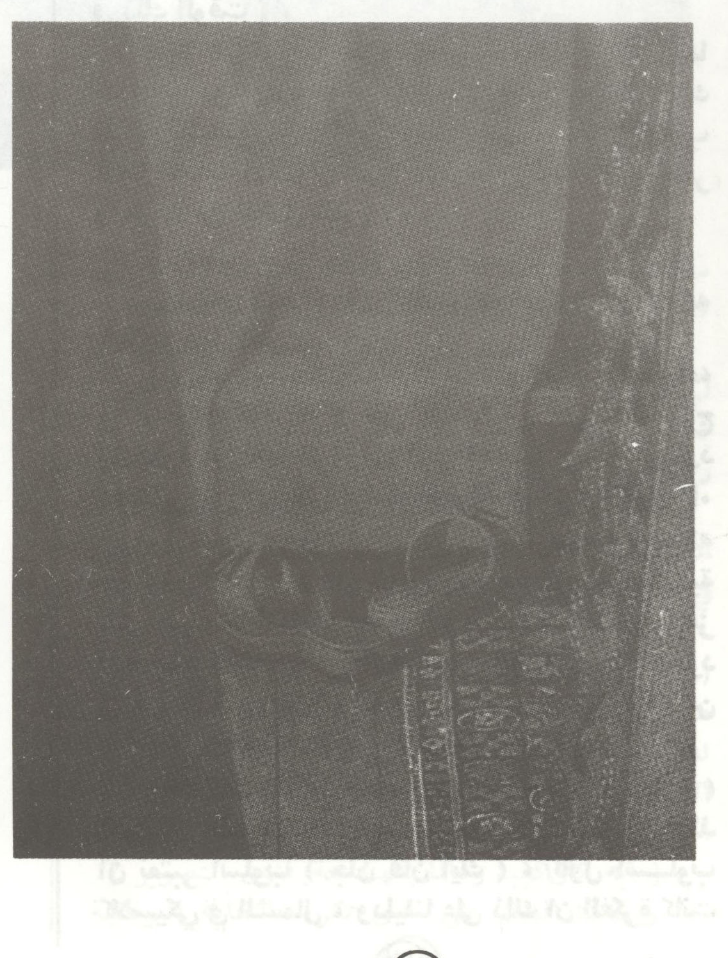
وفي عام ١٩٣٩ تناول (ش. د. تولينه) في بحثه حول فن الأخوين (فان ايك) موضوع الروح الصوفية التي ينم عنها اسلوب احدهما (جان) ، وما كان يرمز اليه هذا الاسلوب من الهام من خالق الأكوان الموجود في كل ذرة من ذرات الوجود ... والى غير ذلك من صوفيات الاتحاد بالذات العليا الى أن قال :

[اذا اعترفنا مع هيجل بأن الروح (الكلاسيكية) تكمن في انسجام الفكرة مع الواقع ، نستطيع عندئذ ان نعتبر اسلوب (جان فان ايك) ، كأول اسلوب كلاسيكي في الشمال ، ودليلنا على ذلك ان الفكرة كانت





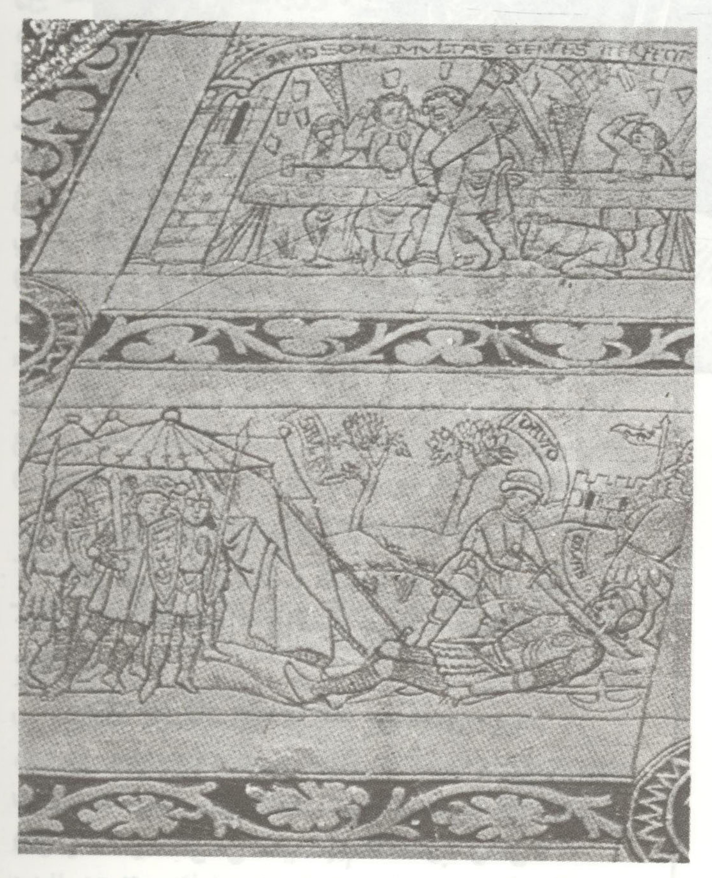


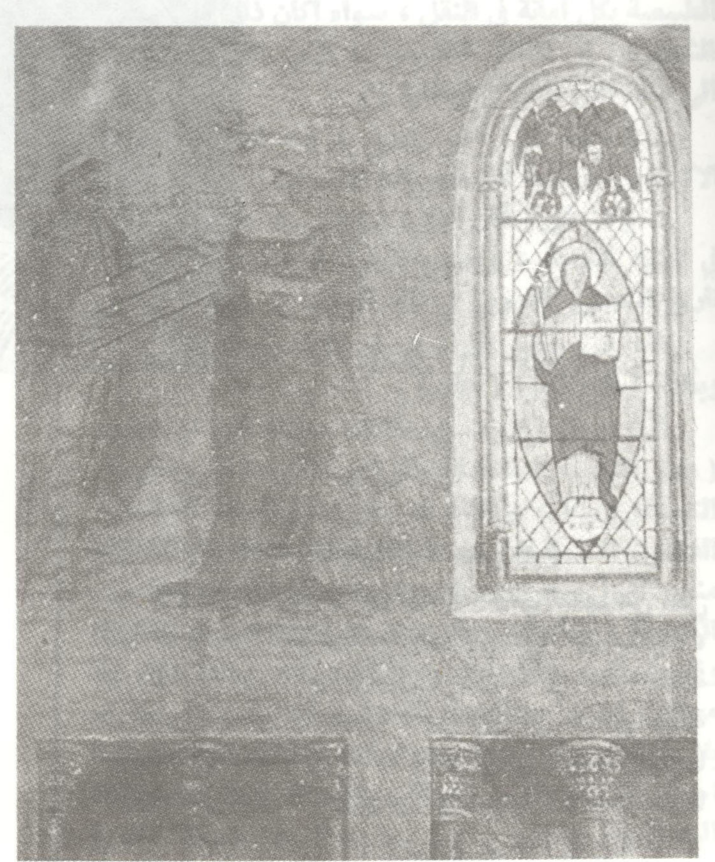


جان فان ايك (تفصيل)









جان فان إيك (تفصيل)



جان فان ايك (تفصيل)

هي المسيطرة على الواقع فيه .

كان فن (فان ايك) طبيعيا بلا مراء ، ولكن من خلال ذلك تكشفت له واقعية علوية ، صافية ، نقية ، مطلقة] .

وهكذا بلغ فان ايك ما بلغه من سمو .

وفي عام ١٩٤٧ كتب الناقد . آ = ستيوبي مقالا خالف به آراء سائر النقاد حول موضوع فن الاخوين فان ايك ، وسخر من تعليقاتهم المتضاربة وقال :

— [الحديث حول الواقعية او المثالية في اعمال الفنانين الذين يضفون شكلا من الواقعية المحيطة بهم على انتاجهم ، حديث خرافة لا معنى له] .

— [ان الاخوين (فان ايك) ، ومن تبعهم من اهل الفن لم يكونوا أكثر واقعية مما هم عليه من مثالية ، لقد كانا فنانين (موضوعيين) بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، يصوران بمهارة ، واعتزاز كل ما تقع عليه انظارهما كما هو بكل دقة ، وكما توحي اليهما رؤيتهما للاشياء ، وبشكل لا يخرج عن الموضوعية ، ولم يسبقهما في هذا المضمار احد لا من قبل ولا من بعد ...] .

— [بيد أن كل ما كان ينظران اليه كان مفعما بخوارق الطبيعة] !

ـ [وهذا ما يمثل الفارق الكبير في الواقعية بين الفنانين الفلمنكيين البدائيين ومن جاء بعدهم من فناني البرجوازية الهولاندية في القرن السابع عشر] .

ـ [كذلك يمثل التناقض التام بين ما يسمى بواقعية (فان ايك) وواقعية (فان وايدن) و (فان ديرغوز) من جهة اخرى ، كما يمثل البعد بينهما وبين الواقعية الفيزيقية ، البعيدة كل البعد عن اي مظهر من مظاهر (الروحانية) وتلك الواقعية التي دعمتها بقوة التعاليم الفلسفية المستجدة في القرن التاسع عشر] .

وفي عام (١٩٥٢) كتب الناقد الفني (بالداس) مقالا حول فن (فان ايك) جاء فيه قوله :

ـ [ان فن (فان ايك) يمثل ذروة التصوير القديم في البلدان الواطئة ، فكل تحفة من تحفه التي تمتاز باتقان ملحوظ تحمل بصمات فرديته ، وتنطلق بانسجام الوانه وبمهارته التي لا مثيل لها ، ولكننا اذا اردنا ان نثمن بالضبط آثاره ، فعلينا الا ننسى ان التقنية التي توصل اليها كانت مقتبسة عن الرسامين الفرنسيين ، والالمان ، والذين برزوا في منتصف القرن الخامس عشر ، فيما وراء (جبال الالب) ، وقد ساعده تطوير التلوين الزيتي في ابراز ادق السمات الانسانية ، والصفات الطبيعية بكل امانة في النقل ، سواء اكان ذلك في تصوير الشخوص او المناظر الطبيعية ، الامر الذي لم يعمد الى مثله اهل الفن في ايطاليا] .

ـ [وثمة شيء آخر يتميز به فنه الا وهو رغبته الاكيدة في انفرادية الشخصيات الانسانية] .

ـ [ان فن (فان ايك) (ويعني به جان) المتمثل في تقنية اللوحة ، ويعتبر ظاهرة فريدة من نوعها في تاريخ التصوير الاوربي في ذلك الوقت .

تلك هي بعض الآراء في فن الاخوين فان ايك وبخاصة الاخ المبرز (جان) .

لقد سبق واشرت في مقالات سابقة الى ان فنون (عصر النهضة) ملتصقة باغراض الكنيسة الرومانية التصاقا وثيقا ، وكذلك لم يخرج عن هذا النطاق الفنانون الشماليون من فلمنك والمان ، الا ان الافذاذ منهم كانوا يتحررون في بعض اعمالهم من الطقوس الكنسية وغاياتها ، ويخرجون عن نطاق تصوير الفادي والعذراء ، والقديسين ، والقديسات ، ويبدعون في مجالات اخرى من الحياة الانسانية العادية والطبيعية ، بلا خوارق ولا نزعات صوفية ، وبذلك يعودون الى احياء التراث الفني اليوناني والروماني ، ويضيفون اليه اشياء جديدة .

ويبدو جليا ان الكثير من الطقوس والمظاهر الوثنية قد تجلت في صميم الكنيسة الرومانية ومن كان يحيط بها من بابوات ، وكهنوت ، وفنانين .

على هذا ، اذا تاملنا مليا حجاب (عبادة الحمل) التي اشتهر بها الاخوان (فان ايك) فلن تغيب عنا منها آثار الطقوس الوثنية الاولى ، وعبادة الآلهة المتعددة الاشكال ، والقيم ، والالوان ، والبذخ ، والبهرج ، والعمران ، وما كان يرافق ذلك كله من تقاليد وعادات وعنعنات ، وانظمة قبلية وصراع ، على السلطان ، ووحشية وسفك دماء ، وطقوس دينية متنوعة وعبادة اصنام ، والكل يعلم ما قيل في السيد المسيح ، من انه كان بشير خير وسلام ، ورسول محبة ووئام ، ونصيرا للمساكين والضعفاء ، ولم يذكر احد عنه من الحواريين والرسل ان وضع التاج على راسه او تقلد الصولجان ، او امر بقتل انسان او حيوان !

واخيرا ثمة امر على جانب كبير من الاهمية قد يتبادر الى الاذهان عند مشاهدة حجاب (عبادة الحمل) التي ترمز الى براءة الحمل الوديع .

ماذا يرمي اليه الفنان من هذه الصورة العجيبة ؟ هل لعبادة الحمل علاقة ما بعبادة «العجل الذهبي» عند بني اسرائيل ؟

نحن نعلم ان الكثير من العلماء في اصول الديانات ، والباحثين الاجتماعيين وبعض رجال الدين قد اجمعوا على وجود صلات قوية ، وروابط لا تفصم عراها بين الطقوس المسيحية ، عندما انتشرت المسيحية في اوربا ، والطقوس الوثنية ذات الجذور العميقة في الحياة الاوربية ، وفي الحضارات المختلفة التي سبقت ظهور المسيحية ، كذلك لا ينكر احد منهم تسلسل العلاقات بين تعاليم اليهودية وتعاليم المسيحية ، وهذا امر مفروغ منه علميا ونظريا ، ودليلنا الاخير على ذلك ما جاء في سفر الخروج (٣٢) الملوك الاول (١١٢ ـ ٢٦ ـ ٣٣) حول عبادة (العجل الذهبي) صنم بني اسرائيل ، وصنم هارون شقيق (موسى) الذي اقامه في اثناء غياب (موسى) في صحراء سيناء ، وكيف انقلب بنو اسرائيل على نبيهم وعادوا الى عبادة العجل ، وهي نوع من العبادات الفرعونية الاولى ، وكذلك (العجل) الذي اقامه بريمام في بيت (ايل) وفي (دان) .

---

١ ـ جيورجي فاساري ناقد فني ورسام ايطالي مرموق (١٥١٢ ـ ١٥٧٤) اشتهر بالهندسة والنحت والتصوير .

(٢) لقد اشتهر آنذاك تجار اوربا بالتجوال في العالم والاحتكاك بالعرب بوجه خاص ولا سيما ابان الحروب الصليبية وما بعدها ، واقتبسوا الشيء الكثير من العادات والتقاليد العربية ، بالاضافة الى ما نقلوه نهم من المعارف والفلسفات ، وما ترجموه عن العرية الى لغاتهم كما هو معلوم ، وكما أشار اليه العديد من مؤرخي زمانهم ، وما أكده من بعد العديد من المستشرقين .

بيكاسو واللوحات المبكرة في الفترتين الزرقاء والوردية

تيموثي هيلتون
ترجمة : عادل العامل

ولد (بابلو رويز بيكاسو) عام (١٨٨١) في مدينة (ملاقا) وهي مدينة بنيت في موقع فينيقي قديم ، أسفل (السيرا نيفادا) على الساحل الاندلسي من اسبانيا ، حيث يمكن رؤية جبال الاطلس في أفريقيا عبر البحر المتوسط(١) .

كان والده [خوزيه رويز بلاسكو] فنانا ذا موهبة متواضعة ، يكسب رزقه بالعمل كأمين متحف ومدرس للرسم ، وبعد سلسلة من التعيينات ، أخذ عائلته وذهب الى كوروانا ، ثم الى برشلونة عام (١٨٩٥) . وقد أظهر (بيكاسو) ، منذ صغره ، موهبة بارزة حظيت بدعم ورعاية أبيه الفخور به ، ولم يكن هنالك من شك في انه سيكون فنانا ، وهناك قصة يشك في صحتها تقول : إن والده ذهل من موهبته ، حين أمسك بيكاسو بلوحة الالوان ، والفرشاة ، وأقسم الا يرسم بعد ذلك .

واللوحات التي رسمها بيكاسو الصبي ، على عجل ، عموماً ، مثيرة للاهتمام حقاً ، وهي ، على خلاف ما رسمه شاباً ، رشيقة وحيوية وانتقائية ، وجراتها تفقد المرء رباطة جاشه ، وسرعان ما يقارنه المرء بفنانين من الدرجة الاولى .

ولم يكن لأبيه ، ولا للاكاديمية ، التي انتسب اليها لفترة وجيزة ما يتعلم منه ، والتشجيعات الوحيدة التي كان بحاجة لها هي توسيع اهتماماته ، وهو ما حصل عليه من الجو الفكري والبوهيمي في (برشلونة) ، ولم يكن هناك فقط ساحة فنية متدفقة بالنشاط ، كما يمكن لنا ان نحس به من اطلاعنا على المجلات الصغيرة لتلك الفترة ، فقد ضمنت السياسة الكاتالونية الانفصالية الاهتمام التنافسي لعاصمة اقليمية في ثقافة باريس ولندن ، وليس (مدريد) .

وكان (بيكاسو) يتردد على المقهى التي كانت مركزا لدائرة فنية طموحة ، (الكاتر غيتس) ، وهو ملتقى صمم على نموذج الحي اللاتيني الباريسي ، وعرف بأنه [حانة قوطية لاولئك الذين على علاقة حب مع الشمال] ، وهناك التقى بيكاسو الرسام الاكبر سنا منه ايسيدرو نونيل ، الذي ربما أعجب به بيكاسو ، وكذلك قادة فكريين مثل رومان كاساس الذي كان مهتما بالفنان الفريكو [الذي لم يكن

---

(١) الفصل الاول من كتاب Picasso للناقد الفني الانكليزي المذكور .

مشهورا انـذاك] ، والفـن الكاتالوني في القرون الوسطى ، كما عرف كاساس باريس ، وتعرف على ستيلينين ، وتولوز ـ لوتريك ، وقد صمم (بيكاسو) قائمة طعام لحانة (كاتر غيتس) ، ورسم داخلهـا صورة تعبر عن حقيقة مجتمع الحانة ، وهي صورة معتمة الاضاءة لامرأة مستقلة ترتدي ثوباً أحمر وتجلس عند طاولة خشنة ، والى جانبها رجل يدخن (غليوناً) ويفكر ،بينما ظهرت خلفهما على الحائط لوحة رسمها واحد من مرتادي الحانة .

وقد غادر الكثير من هؤلاء الناس برشلونة الى باريس ، وكان بيكاسو في التاسعة عشرة من عمره ، عندما رحل نحو الشمال بصحبة رسام شاب آخر ، هو [كارلوس كاساجيماس] وقدرحب بهما (سبانيارو) الذي استقر بالمستوطنة الفنية بمونمارتر ، ولم يظلا هناك أكثر من شهر قبل ان يعودا الى (اسبانيا) ثم عاد بيكاسو ثانية الى (باريس) في ربيع عام (١٩٠١) حيث طالت اقامته هذه المرة ، وقد شاهد الكثير من اللوحات في متحـف (اللوفـر) ومعارض الباعـة ، وستوديوهات الفنانين ، ورسم هو نفسه الكثير جدا وبدا ، كغيره من الفنانين الشباب ، ينسب نتاجه الى طليعية تلك الايام ، ومن المهم هنا الاقرار بأن فترة التكيف هذه قد طالت ، بالنسبة لبيكاسو .

لقد كان تنوع ، وكمية الفن الشائع في باريس ، في السنة الاولى من القرن العشرين ، شيئاً هائلا ، وكان التقليد الفني منذ (مانيه) يبدو أمامه ، وليس من خلال الاستنساخ والسماع كما في برشلونة ، أربعين سنة تقريبا من الفن الطليعي ، وكان فنانون انطباعيون مثل (مونيه) و (رينوار) و (بيسارو) مايزالون أحياء ونشطين ، وكذلك الحال بالنسبة لديغا و (غوغان) و (سيزان) و (تولوز ـ لوتريك) وقد عرض (المعرض العالمي) لعام (١٩٠٠) الكثير من لوحات (مانيه) ومنتقيات عامة للانطباعيين ، وكان لرومان جناحه الخاص به ، وفي مكان آخر من (باريس) أقيم معرض كبير للفنان (سورا) ، كما أمكن مشاهدة لوحات (لفان كوخ) و (غوغان) في صالة (أمبرواز فولار) ، ولم يكن هناك اسلوب واحد مسيطر في فن تلك الفترة ، ولا اجماع في الرأي المعلن وعلى كل حال ، فان من الممكن لنا أن نكون متأكدين على نحو معقول من وجود اتفاق آنذاك ، فالانطباعية ، بعرضها للادراك الحسي ، وسطوعها الواسع الواضح وأيقنتها الصريحة والدنيوية ، وسرعتها في الصنع ، وحبها للمحير ، لم تعد مقبولة ، وقد بدأ رد الفعل ضد هذا النمط من الانطباعية ، قبل مـدة طويلة منذ أواسط ثمانينات القرن التاسع عشر ، عندما تحول



بيكاسو (المهرجون)

(رينوار) الى اسلوبه الكلاسيكي ، معلنا أنـه قد [اعتصر الانطباعية حتى الجفاف] ، وتحالف (بيسارو) نفسه مع آخرين اصغر سناً منه ، (سوار) و (سيناك) الانطباعيين الحديثين ، وفي الخمس عشرة سنة الاخيرة من القرن الماضي ، تبذ كل انصار الفن الجديد الجوانب العابرة من الاسلوب الاقدم ، وانطبق هذا على الرمزيين ، والا طباعيين الحديثين ، وما بعد الانطباعيين ، على حد سواء .

وعلاقة (بيكاسو) بهذه الحالة من العقل علاقة ممتعة ، فقد كان صغير السن جدا بعقد من الزمن ، واكثر على أن يجرب شخصيا ذلك التغير في الادراك الذي أدى الى الابتعاد عن (الانطباعية) ، والاكثر من ذلك ، لم يكن لديه أي ولع بالطبيعة النظرية ، بل والعقائدية ، لبعض النتاج المعقد . وسرعان ماسيعيد تبنيه لصيغة رمزية احادية اللون والتصرف ببعض جوانب تلك الحركة ، الا انه لم يكن في البدء مهتماً ، كما كان الرمزيون ، بالتحول من (الانطباعية) الى فن أكثر (مغزى) ، يوحي خطابه للمشاهدة ، أو يجاهر بمعنى ذي دلالة هامة ، ولم يرغب يوما في أن يطور كما هي حال (سورا) وجماعته ، فنا علميا ومنطقيا ، ولا كانت له مقاصد أو آراء مسبقة ، وكانت العاصمة مليئة بالخيارات التي كان يميل الى ممارستها ، وان لم تكن هامة في حد ذاتها بوجه خاص ، وهي لن تأخذ منه كثيرا من الوقت .

ان الكثير جدا من رسم (بيكاسو) المبكر ، يبدو وكأنه نتاج آخر من نتاجات ذلك العهد ، أو انه يمتلك بحث نتاج آخر أقيم داخله على نحو صريح ، ذلك أن بعض المعلقين صوّروه ، خطأ على أنه خاضع للكثير من التأثير ، فهم - في فترة برشلونة - يرون أن ما قبل الرافائيلية ، ستينلين ، و (الفريكو) يأخذون بيده ، ويضيفون الى هذه القائمة ، في باريس ، (كارير) و (مونش) ، وكل أساتذة ما بعد الانطباعية وغيرهم ، وكان لدى بيكاسو ، بالتأكيد ، اهتمام كبير بكل هؤلاء الفنانين ، كما لاحظ الناقد (فيليسين فاغوس) خلال فترة معرض بيكاسو الاول في صالة (فولار) عام (١٩٠١) ، حيث قال : [ان بامكان المرء أن يدرك بسهولة ، وحدد تأثير مرجح غير ذلك الذي لاسلافه ، (ويلاكروا) ، و (مانيه) و (مونيه) و (فان كوخ) و (بيسارو) و (تولوز - لوتريك) و (ديغا) و (فورين) و (رويس) ، وربما لاخرين .. ومن الواضح أن اندفاعه العاطفي لم يترك له وقتا ليصوغ لنفسه اسلوبا شخصيا ، وتكمن شخصيته في هذه العاطفة بالذات ، هذه العفوية الصبيانية المتدفقة **يقولون انه لم يكن قد بلغ العشرين عاما حين كان يرسم ثلاث لوحات في اليوم تقريبا] .**

وهذا أمر يتسم بالتفهم ، لكن عند الكلام بشدة على التأثيرات ، كما يمكننا ان نرى الان ، فان المرء يتجاهل القدرة الاستثنائية لبيكاسو ، الشاب ، ونحن من ناحية اخرى ، نعرف الكثير عن شخصيته الفنية ، وفوق كل شيء طبيعة الاعمال الفنية ذاتها . وعندما نتأمل في تلك التأثيرات ، علينا ان ندرك ما تعنيه الخبرة المتدفقة بالحياة لوجوده في باريس ، فغالبا ما كان يرسم صورا بنفس الطريقة ، التي يجتاز بها المرء معرضا خليطا ، باهتمام كاثوليكي ، وهو يتطلع أولا الى هذه اللوحة ، ثم الى تلك ، وهذه اللوحات ليست مهمة في حد ذاتها ، ومنزلتها الجمالية ليست موضع نقاش ، هذا ما سيفعله أولئك الذين يتكلمون على العمل المقلد ، من دون شك ، بينمايكفي القول ان التأثيرات العميقة على فن بيكاسو ، حين يكون النموذج متسما بالابهة والاستجابة مهيبة ، ولا تقع في أثناء تدربه ، وانما فيما بعد خلال ممارسته المهنة ، وعندذاك لن ينصب اهتمامنا على الطرق السطحية التي يؤثر بها فنان على آخر ، بل على كامل نشوء التقليد الحديث ، حيث يجري امتصاص وتطوير الاساليب المتعاقبة ، لا تقليدها .

واذا كانت الانحيازات الاسلوبية لدى بيكاسو غير مثبتة ، في هذه المرحلة ، فان الموقف الشخصي والاجتماعي الكامن وراء فنه ، والذي كثيرا ما حرضه فنه هنا ، كان محددا تماما ، فقد كان معاديا للبورجوازية على نحو واضح وتحريضي ، وليس في هذا جديد ، بالطبع ، ولم يكن معنيا بالحذلقات الوصفية الاضافية ، التي كان يستثمرها بالتأكيد الفنانون الباريسيون ، ومعلقوهم منذ (بودلير) و (مانيه) ، ولم يكن لدى بيكاسو نظرة اجتماعية على الاطلاق ، وكانت طبيعة مادة موضوعه نوعا من التصريح ، وهي طبيعة تقربه الى الفنانين من الجيل الاقدم ، الذي كان يشعر بتثمين حقيقي نحوه لاسباب فنية واجتماعية ، مثل (تولوز - لوتريك) ، فاسق مونمارتر الاسطوري ، ثم (غوغان) و (فان كوخ) وغيرهما من المنفيين والغرباء ، فما الذي يهم (بيكاسو) من سكون الحياة المنزلية الفرنسية ، التي كان يصورها فنانون مثل (بونار) و (فولار) ؟

أنتج (بيكاسو) في عام (١٩٠١) عددا من الاعمال التي تمثل المقاهي ، وحياة مونمارتر الليلية ، والتي تزخر بالعاهرات وسيداتهن ومستقبليهن وشراب الافسنتين(٢) ، ولكن ليس هناك الكثير من الملاحظة الاجتماعية ، وتبدو الشخصيات فيها كنوع من التوكيد بشأن نمط الصورة التي يجري رسمها ، فنحن ، في لوحة مولان رولا غاليت ، أول ما نستحضر في ذهننا الهبوط الاجتماعي في التويلري مانيه ، وهي واحدة من اللوحات الحديثة الاولى التي تمثل الحياة المعاصرة ، من دون تعليق ، ومفاهيم موروثة ، ثم نفكر بالسابقة

---

(٢) الافسنتين : شراب مسكر كحولي يصنع من عشبة بهذا الاسم .



بيكاسو

التي حققها (رينوار) ، الذي رسم المقهى نفسها ، و(تولوز – لوتريك)، الذي كان قد جعل مؤخرا من موضوعات الحياة المنحطة مصدرا لفن جديد وجريء ، الا ان هؤلاء كانوا ثلاثة فنانين ذوي حنكة عظيمة ، ذوي حنكة باريسية لا نصيب لبيكاسو فيها ، ويمكن أن يكون حجم مديونيته (لتولوز – لوتريك) امرا مبالغا فيه ، فالروابط الشكلية والتصويرية لا تبلغ حدا كبيرا ، ومادة الموضوع المشترك ينبغي أن لاتحجب

العنف اللالوتريكي في بعض لوحات (فترة الملهى) ، ولا التوق ودرجة اللون المترددة في غيرها ، فبيكاسو على العكس من (لوتريك) ، لا يعير اهتماما لتصميم الصورة بخط انيق ، ولا يرغب في استنساخ الطريقة التي تتلاعب بواسطتها المظللات ، والارابسكيات الواضحة بالتوازن المكاني بل يجري التحكم بها عن طريق التهذيب ، ان القليل جدا مرسوم في هذه اللوحات ، والتطبيق فظ ، مسعور احيانا ، وكان



بيكاسو

الفرشاة قبضة ، في بعض المواضع ، أما الألوان فحادة وملتهبة ، وموضوعة غالبا في ضربات منفصلة بطول نصف انش ، وفي الوحة (الراقصة القزمة) ، وهو موضوع بشع [وربما كان له أسلافه أسبان ، الدى (فيلاثكويز) و(غويا)] . وفي (العجوز) المقهقهة ، كما في (مومس ويد على كتفها) ، هنالك مساحات كاملة ، جرى تمييز علامات الرسم فيها من خلال الترصيع في الوان متنافرة .

فأي نوع من اللوحات هذه ؟ انها تمتلك فردية ، لكن من أي نوع ؟ انها سمجة حين ننظر اليها ضمن التقليد المديني المحنك ، (وهي ، بالصدفة ، آخر الصور الهامة من هذا النمط) . كما انها ليست مقلدة ، ولا منافسة بشكل مباشر لأي نموذج خاص ، ويقال لنا أحيانا ، على كل حال ، أن ضربات الفرشاة المقسمة ، تعود للتقنيات الانطباعية الحديثة (او التنقيطية) ، والأكثر من ذلك أن اللوحات هي (سابقة الوحشية) Fauvism ، وليس هناك من تفسير يمكن الاعتراف به ، فضربات الفرشاة الانطباعية الحديثة هي عبر القماشة بكاملها حتى ، ومنفصلة على نحو متسق ، وليست اتجاهية ، أما ضربات فرشاة بيكاسو فغير منتظمة الحجم ، وتضيء على نحو دراماتيكي مختلف أجزاء اللوحات ، وبينما يشير المخطط اللوني

للبقع في الرسم الانطباعي الحديث الى الحيز التراجعي Recessional ، اضافة الى التصوير الطبيعي للأشياء ، فان بعض اهتياجات بيكاسو الاعتباطية ، والمندفعة تعمل كستائر تيريبا ، حاجبة الحيز في مكان آخر يلمح اليه سهمها العدواني نحو سطح الصورة ، علاوة على أن تلك الممرات مستقلة وجزئية في الغالب ، وبذلك لا تلتحم بكامل ادارة اللوحة ، وهذا معاكس للطرق والأهداف الانطباعية الحديثة ، اذ كانت الانطباعية الحديثة تهدف الى تركيب راسخ وتناسق منجز بعناية ، وقائم على درجات متغايرة من الالوان المتضادة ، وليس هناك معادل مزاجي أو تقني في لوحات (بيكاسو) ، والحجة المبهمة القائلة بأن لوحات فترة الملهى لا بد وانها على علاقة مع الوحشية قائمة نقط على حقيقة أن هذه اللوحات مرسومة في الغالب بدرجة من التلوين . فعلى النقيض من الفوقية التي تحرر اللون من استعماله المطبق سطحيا في المساحات لا في الممرات ، نجد أن الاركسة اللونية لبيكاسو ، في لوحات (١٩٠١) هذه يبدو وكأنه يكافح خارج الجلاء والعتمة ، وعندما يكون اللون أقل تدرجاً ، فانه يبدو شهوانيا ، ومقرفا في بعض الأحيان ، ولم يكن (بيكاسو) مبدعا في استخدام الألوان خلال عمله ، ولا هو كذلك الآن ، بالتأكيد ، الا أن كونه هام شخصيا على الدوام ، ولان من غير المسموح له بالاستقلال ابدا فانه يمكن أن يكون في الغالب ايضاحيا لاهتمامات ، أو مشكلات اخرى .

ان افتقار (بيكاسو) النسبي للاهتمام باللون في حد ذاته ، والطريقة العالية التعبير لكن المبطلة جوهريا التي يستخدم بها في لوحات (الملهى) ، هو احد الاسباب التي تجعلنا نشعر في هذه المجموعة الأولى من الصور المستقلة ، بان الكشف الوافر عن الطاقة مكبوت هنا بصورة ، توهم بالتناقض ظاهريا ، وهناك خط مواز ينبغي رسمه ، ولو انه ليس بالخط الدقيق ابدا : فالعدوانية الاجتماعية ، والتجاهل المقصود للذوق الرائع ، يذكرنا بما كان (سيزان) ، وهو يستخدم تعبيرا فظا على نحو متعمد ، يدعو اسلوبه الكولاردي Couillarde لفترة اواخر ستينات القرن التاسع عشر ، وأوائل سبعيناته . وكان الرسم ، مع رمزيته ، حادا ، شهوانيا على نحو وحشي ، مكونا من دوافع فظة ، ومتهورة ، بلون مزعج وتفريش مملج .

ولم يكن (بيكاسو) ، في الواقع ، فنان جادات ، وقد بدا رسم الحياة الحديثة ، والموضوعات الملاحظة ، بالاختفاء سريعا من فنه ، وربما كانت لوحة (بائعة الزهور) المرة الأخيرة لسنين عديدة التي يتكون لدينا فيها شعور بزمن معين ، مكان وبيئة اجتماعية ، مثلما هي الحال مع (الغرفة الزرقاء) ، باهدائها الموقر الى (ديغا) ، ومجموعة استنساخاته الطلسمية على الجدار ، التي تبدو (اي اللوحة المذكورة آنفا) بمثابة خاتمة لحماساته الشابة ، وهي تمثل الستوديو الخاص ببيكاسو في (بوليفاري كليشي) ، لكن من الآن فصاعدا تصبح مثل هذه الصور جميعا معممة ، ومرسومة بلون ساذج على نحو متعمد ، وفي الوقت الذي كان رسم (بيكاسو) فيه قبل هذا مفعما بالحيوية ومتقلبا ، فانه الآن قاتم وحافل بالكترار ، فالموضوعات محزنة بشكل يائس : عمى ، اختلال عقلي ، فقر ، وقنوط ، وفي الوقت نفسه يطور خيال (بيكاسو) عددا من الشخصيات المميزة ، ويقتفي ، هنا ، أثر فنانين معينين من الجيل السابق في تكديس زخيرة رمزية ، شخصيات تظهر ، وتعاود الظهور ، مبسوطة ومكررة ، بطريقة تخص ذلك الفنان وتشير اليه وحده ، مثال ذلك : بولينيشيات Polyenesians (غوغان)، راقصات (ديغا) ، مونمارتر (لوتريك) ، اما جماعة (بيكاسو) المحزنة فهي اقل تخصيصا من تلك ، انها مخترعة ، تمتلك على نحو واضح شيئا من الأهمية الرمزية . فهم شحاذون ، مجانين ، عميان ، ازواج وحيدون ، ووحيدات ، وأمهات مهجورات ، يلتقون ورؤوسهم محنية ، يجلسون في مقاه مهجورة ، يتقاسمون وجبات طعام رخيصة ، وهم عراة او عليهم خرق بالية ، لا ينظرون بعضهم الى بعض مباشرة ، ويشيرون أكثر مما يتكلمون ، واللوحات جميعابالأزرق، حتى عام (١٩٠٤) .

كان العمل يشغل الكثير من وقت بيكاسو ، لكن حياته الاجتماعية كانت مليئة مع هذا ، فقد كان محاطا بأصدقائه الاسبان ، منهم (جيمي سابارتيه) ، الذي أصبح فيما بعد سكرتيره وكاتب سيرة حياته ، وراحت لغته الفرنسية تتحسن بسرعة ، وزاد المعرض في (فولار) من دائرة معارفه ، وبدأت صداقته بالشاعر اللامع والناقد الفني (ماكس جاكوب) ، الذي أصبح بيكاسو من خلاله أكثر اطلاعا على كتابات (بودلير) و (رامبو) و (فيرلين) و (مالارميه) ، وحين اقترب شتاء عام ١٩٠١ ، وبدأت الفترة الزرقاء ، كان (بيكاسو) يمر بحالة من المعنويات الهابطة ، وهناك اشارات تدل على انه كان يبحث عن اسلوب اكثر شخصية وخصوصية ، وسرعان ما غادر باريس ،رغم الجو والاصدقاء القدامى والجدد ، وعاد الى (برشلونة) .

قبل الرجوع الى (اسبانيا) رسم بيكاسو صورة ذاتية لنفسه ، هي الاولى في سلسلة الصور الذاتية

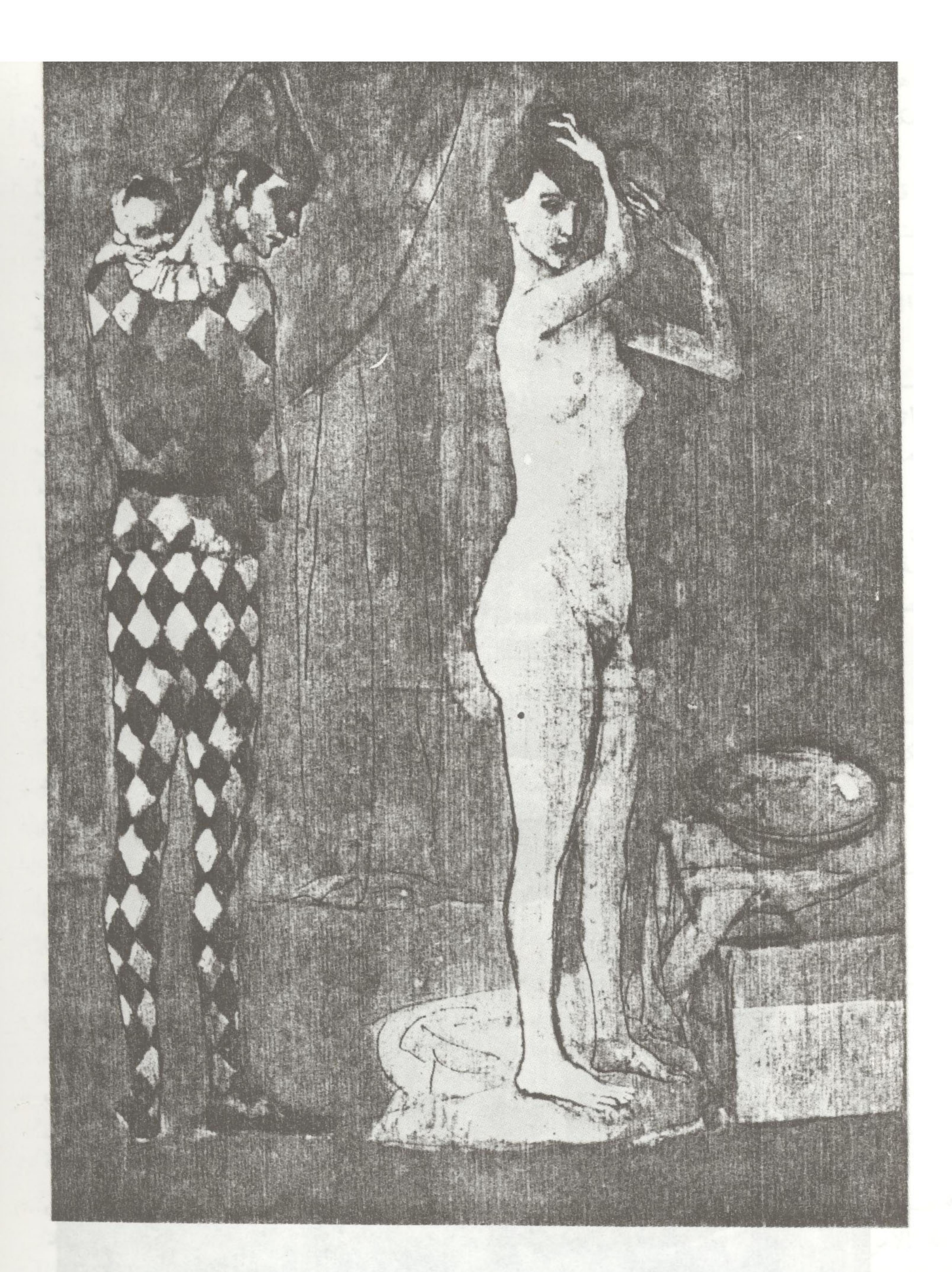
البارزة ، وتربط ، كفيرها ، بين اطلاع ذاتي شديد ، وستر منا لمظاهر الخادعة والاقنعة ، وهذه الصورة ، من الناحية الشخصية ، أكثر صراحة لموقفه غير الخجول من ترهبنه ، وهي تشبه صورة فان كوخ الذاتية من ناحية الوضعية والخطوط المحيطة المتضامة القوية والفردية على خلفية مسطحة جدا ، الا أن (بيكاسو) لا يستخدم ضربات فرشاة (فان كوخ) المتواترة ، بل يتبع بجرأة الصورة الذاتية المتأخرة في استبعاده لكل المادة الدخيلة ولخواص نموذجية مثل لوحة الالوان والفرش ، ونتعرف على الموجزية الفنانية الفعالة التي تجتذب الانتباه بواسطة القوة التي تعرض بها قوة استبطان الفنان الخاصة : تظهر جمالية الحداثة في جانبها السيريذاتي autobiographical ، وهذا أمر لا تبطله حقيقة أن (بيكاسو) لا يرسم بقوة (فان كوخ) أو (غوغان)

وأنه ، وهو في العشرين من عمره ، يجعل لنفسه مظهر رجل أكبر سنا ، وكما لو كان قد عانى أكثر مما عاناه بكثير . فالصورة تذكرنا بطريقة ذات مغزى بتلك الصور الذاتية والصور الشخصية المشتركة التي شاعت في العادة بين أصدقاء (فان كوخ) و (غوغان) عند نهاية ثمانينات القرن التاسع عشر ، وبالرغم من أن بيكاسو يعلن ، بلباقة لكن بفخر أيضا ، عن صداقات له بالفنانين الذين سبقوه ، الا انه لم يحدث أن رسم (براك) أو غيره من الرسامين الاحياء بنية جادة ، أبدا ، ولو رسم بيكاسو نفسه أكثر نحولا ، ومعاناة مما هو مبرر ، فان هناك ما ينبغي ان نستذكره ، وهو أن حيوات الكثير من الفنانين في (باريس) آنذاك كانت بطولية ، واستشهادية الى حد أننا ، ونحن نعي المشقة كجزء عادي من الميثولوجيا ، نحس بالقليل جدا من الاحترام ازاء ذلك ، الا أن هذا كان أمرا حقيقيا ومباشرا بالنسبة لبيكاسو ، كما هو بالنسبة لأي فنان طموح في سنه ، لقد كانت صورة عام (١٩٠١) الذاتية ، ذات طابع حساس ، بالنسبة للوضع الشعبي الخاص بالفنانين المتقدمين ، وهذا جزء من معناها ، ومع هذا فان اسلوب الفترة الزرقاء قد تحدد بفعل عوامل شخصية جدا ، وهو ما توحي به حقيقة أن بيكاسو قد اختار أن يرسم أغلب النتاج الخاص بهذا النمط في عزلة نسبية ، ببرشلونة ، بعيدا عن حافز العاصمة الفنية ، ومعظم الاسباب المتعلقة ببداية اللوحات المرسومة كليا بالازرق ... حدسية للغاية ، بطبيعتها ، وبعضها تبسيطي ، والسبب الشخصي الوحيد الذي يمكن تقديمه هو تلك الصدمة التي أصابت بيكاسو عام (١٩٠١) لانتحار صديقه ورفيقه الاول الى باريس ، كاساجيماس ، والتي تركت أثرها الكبير في رسمه (الحياة Lavie) وغيرها من نتاج الفترة الزرقاء ، التي انتهت عام (١٩٠٣) .

ان الاحداث الخارجية مرجحة على الدوام لان تختتم فترة فنية أكثر من أن تفتتح فترة كهذه ، فمهما كان لموت (كاساجيماس) من تأثير على بيكاسو ، فانه لن يكون قد احدث في حد ذاته تغييرا اسلوبيا ، وينبغي هنا ايراد التأثيرات الاخرى . فهناك الاهتمام العام لنهاية القرن التاسع عشر بالكآبة ، في باريس الفكرية ، وفي (برشلونة) ايضا ، وكان (بيكاسو) الاكثر معرفة بهذا نتيجة قراءته لاكثر الاعمال الادبية التي عرضها عليه (ماكس جاكوب) ، وقد تحدث (سابارتيه) فيما بعد مستذكرا كيف كان من الشائع في وسطهم الشعور بأن [الاخلاص ... لا يمكن ان يوجد منفصلا عن الحزن] ، وكان للازرق ارتباطاته الادبية بالتدهور ، واعتبره بعضهم اللون الاكثر [روحية] ، وكانت هناك ميزات تقنية مفيدة ، فالاضاءة تصبح مثيرة للرهبة ، عندما يتم تشكيل (الازرق) نغميا ، وكان (بيكاسو) مطلعا على التأثيرات الذي كان (إل غريكو) . قد احدثها بمثل هذه الوسيلة ، وعالما بان هذا اجراء رمزي ، وقد استعمل اولئك الفنانون الازرق ، والدرجات المترافقة من الأخضر ، للحصول على خاصية تجريبة على نحو منعكس ، عند الايحاء باللامحلية والسرية الشاسعة للبحر ، كما كانوا يستعملون أزرق عاما ، عندما لا يكون هناك سبب طبيعوي للقيام بهذا !.

وعلى أية حال ، فان كون اللوحات احادية اللون هو أكثر دلالة من كونها بالازرق ، فالصورة احادية اللون تقترب من اقصى حد لحصر لوحة الوان الرسام ، انها مكونة من تدرجات لون واحد فقط ، أو القليل جدا من ألوان ذات توافق شديد ، وهي في هذه الحالة الازرق والاخضر .

ان احدى الصور الاولى لفترة الازرق ، المعروفة ب (الحساء) لعام (١٩٠٢) ، تربط بين موضوعات الدين والفاقة التي ستشيع خلال السنوات الثلاث القادمة ، فهنا ، وبطريقة لا بد للمرء من أن يجدها غير مصقولة على نحو مقصود ، يرسم (بيكاسو) في صورة جانبية Profile ، على خلفية مسطحة طفلا يتناول ، أو ربما يناول ، سلطانية حساء ، وبالمقارنة مع حركة الطفل الحيوية ، يبدو الشخص الآخر منحنيا في وضع صلاة أو تضرع تقريبا ، وتوحي حركاتهما ، التي تتضمن القليل من الواقعية والكثير من التذكير بالرسم الديني ، بعيد البشارة وعلى الاخص بطقس القربان المقدس ، وان لم يكن ذلك



بيكاسو

موضوعا شائعا في الفن ، والاقتران بين جو مقدس ، والبساطة الديمقراطية للحساء دقيق جدا ، واضح جدا . لكن هل كانت اللوحة ، يا ترى ، ستتحسن ، لو كانت قاعدتها التخيلية أكثر ظلاما ؟ ان هناك بالتأكيد تيارا تحسطيا دينيا غامضا على امتداد (الفترة الزرقاء) كما نرى في الكثير من صور الام والطفل ، وقد تم تشخيص هذه على نحو مقنع كأمومات دنيوية . أما الموضوعات الدينية فتتضمنها (الاختان) لعام (١٩٠٢) بينما هناك لوحات معينة مثل [استحضار Evocation] تعتبر دينية على وجه التخصيص .

وربما كان التوتر الاجتماعي أمرا لا مفر منه في اللوحات ، التي تعالج الاقلاق بقدر كبير ، فقد كان تعاطف (بيكاسو) مع عذابات الفقراء أمرا حقيقيا لا شك فيه ، ولكنه أمر مبالغ فيه قطعا اذا اعتبر عنصرا فعالا في اسلوب الفترة الزرقاء ، ومع هذا ، فان من الخطأ أن لا يقام اتحاد مؤقت مع تيار عام في اواخر القرن التاسع عشر ، من موضوعات واعية اجتماعيا ، وذات نبرات عالية رمزية .

واذا كان منبوذو (بيكاسو) وشحاذوه وشخصياته العرضية ، مثل ((بائع الهداب)) ، يذكرون المرء بشيء من هذا الفن الاجتماعي ، فانه لايزال يستبعد ماهو



بيكاسو

شائع وربما اساسي بالنسبة لما كان يرمي اليه فنانون عالجوا مثل هذه الموضوعات كميلية ، و (فان كوخ) ، و (متش) و (دي شافان) و (ديغا) ، وهو الشعور نحو كرامة العمل ، فشخصيات (بيكاسو) لا تشتغل، وليست لديها مظالم ، عدا اليأس من السعادة ، والحقيقة أن (بيكاسو) أقرب الى أقل هؤلاء الفنانين مباشرة ، (بوفي دي شافان) ، الذي بات مهماً جدا لديه في سنوات قليلة ، وتدين لوحة [وداع السماك] المرسومة في أوائل الفترة الزرقاء ، بشيء لـه

ان الفن الواعي اجتماعيا لا يتمازج جيدا ، كقاعدة ، مع الموضوعات الدينية ، والجنسية ، التي كان لدى (بيكاسو) احساس ناشط نحوها في هذا الوقت ، وكانت لوحة (الاختان) حصيلة تجربته في هذا المجال ، فقد كنت عام (١٩٠٢) من (برشلونة) الى صديقه (ماكس جاكوب) يقول : [انني اعمل

الآن في صورة لهذا الرسم الذي أبعثه اليك ، انها صورة لعاهرة من (سان ـ لازار) و (راهبة)] . وتمثل هذه الصورة امرأتين حافيتين ، مكتسيتين وفي ضعين جامدين ، على نحو يماثل قليلا بعض نحت القرون الوسطى الصارم ، وهما ، في الواقع ، على شبه كبير ، ولذلك فان التماثلات البدينة بينهما تناقض طبيعتيهما المتضاربين ، وهكذا فان اللوحة تعتبر نوعا من التأمل في الاختلاف ، أو التشابه ، بين الحب المقدس والدنيوي ، بين الروحي والشهواني وهلم جرا . ويحق للمرء ان يجادل في هذا الامر على اساسين . أولا ، ان معلومات سيرذاتية كهذه التي مرت بنا آنفاً تميل أحيانا الى تبرير ما هو رسم غير جيد بوجه خاص ، وليس توضيحه ، ثانيا ، هناك صعوبة عامة بشأن الفن الرمزي الذي يتضمنه ، فقد كانت الرمزية خاضعة بالضرورة لهيمنة الاكاديمي او استنباط وعرض الاعتقادات الشخصية ، أو الاوهام الغامضة ، ولذلك ، فان لوحة مثل (الاختان) تعاني بالاحرى من الحدة التي تعكس بها ، كفن رمزي خطاب الرسم الهام السابق : اي أنها تجعل المزاج ، ولو أنه غير ملموس ، واضحا بطريقة لا يمكن للمعنى أن يتحقق معها أبدا ، وسوف يكون التفاير مع رهافة [المهرجون Les Saltimbanques] الرائعة .

ان هناك شيئا ما غبيا وفي وقته فيما يخص (الاختان) ، فتناغماتها متبلدة الحس ، وهذا يصح أيضا على الكثير من الامومیات ، وغيرها من لوحات الفترة ، ولا يقتصر الامر على هذا بالنسبة للصور الاكثر نحتية ، فالاشكال المطوقة التي استمدها (بيكاسو) من (غوغان) ليست حية ، من الناحية الجمالية ، لا تمتلك نفس الوظيفة التي لديها عند (غوغان) وهي الربط المتواصل لحركة الرسم ، فكلما ينظر المرء أكثر الى لوحات الفترة الزرقاء (الطموح أو [الهامة] ، يحس اكثر بأن العلاقة بين المخطط التمهيدي ، واللون مرتبكة ، وينتهي به الامر الى تفضيل صور مثل (امرأتان في حانة) ، فنحن نرى الى المرأتين من الخلف ، والشكلان الطباقيان لرأسيهما وظهريهما المقوسين ، والمقعد الذي على اليمين ، مشتة قبالة منقطتين متنافرتين بقوة من الضياء والعتمة . وهذا النوع من التأليف أقرب كثيرا الى (غوغان) ، وأجدر بالتفضيل مقارنة بالقطع المتسمة بالابهة مثل (المأساة The Tragedy) ، وهناك نمط اخر من رسم الفترة الزرقاء ذو ميزة حقيقية وهو النوع الذي تمثله لوحة (عارية من الخلف) ، المرسومة على نحو محدد المعالم بخط محيطي اسود سميك نوعا ما ، والنقطة هنا أن الانعكاس الازرق لسطح اللوحة اكثر . أو اقل حيادا neutral ، ولا يعوق بأية حال الطبيعة الناشطة للخط

لقد عاد (بيكاسو) الى باريس في أوائل خريف (١٩٠٢)وأقام مع جاكوب في غرفة واحدة ، حيثعانا معا الفقر الشديد والجوع أحيانا . ولم يتكرر النجاح المبكر لبيكاسو ، الذي لم يستطع ايضا ان يبيع نتاجه والمرة الوحيدة التي فعل فيها ذلك ، استعمل النقود التي حصل عليها للعودة الى اسبانيا ، حيث مكث لاكثر من عام . وهو وقت طويل بالنسبة لفنان فيبداية ممارسته المهنة ، وظلت تخالط فكره ذكرى انتحار (كاساجيماس) ، بشخصيته ، وظروف موته ، وفنه والسن والصداقة والقومية المشتركة بينهما ، الى الحد الذي ولد لديه الرغبة في توسيعها بالتعميم من تلك الحقائق .

وقد شكل مصير (كاساجيماس) أمرا مركزيا بالنسبة للوحة (La vie) ، التي تعتبر في العادة العمل الرئيسي بين أعمال الفترة الزرقاء ، وحاول (بيكاسو) أن يتحاشى ويقدم في وقت واحد تفسيرا لهذا العمل حين قال :

ـ [لست أنا الذي أعطى اللوحة هذا العنوان .... فأنا لم أعتزم بالتأكيد ان أرسم رموزا ، كل ما هناك أنني رسمت (صورا) برزت أمام عيني ، وللاخرين.. أن يجدوا ما اختفى منها من معنى] .

وسواء كان المرء مهتما أو غير مهتم بـ « المعاني المختفية » (التي نادرا ما تبرر البحث في الفن الحديث) فان هوية بطل اللوحة ، في الاقل ، أمر لا شك فيه ، ذلك ان كون ملامحه هي نفس ملامح (كاساجيماس) حقيقة أظهرها مؤخرا نشر ثلاثة رسوم اولية ، احتفظ الفنان بها في مجموعته الخاصة ، ولم تعرض من قبل أبدا ، وقد اثارت شكا باعثا على الرهبة في أن تكون قد رسمت مباشرة نقلا عن نموذج ميت ، فواحدة بألوان شاحبة تصور جرحا ناجما عن رصاصة في الصدغ ، واخرى ـ ونحن ، في عام (١٩٠١) ، عند بداية الفترة الزرقاء تماما ـ تضغط هذه الالوان الى الازرق ، والاخضر بلون المغرة الصفراء الشاحبة ، وتمثل (كاساجيماس) في كفنه . وتبع ذلك في الحال عملان برنامجيان حول الموت ، وهما [المفجوعون The Mourners] ، حيث يحتشد أشخاص حول كفن مفتوح ، و (استحضار Evocation) وهي عمل كبير جدا وغير محتمل الوقوع كليا ، فهناك تفجع فوق الجثة يشغل النصف الاسفل من اللوحة ، بينما يحمل في الاعلى حصان ابيض روح (كاساجيماس) ، وهو يعدو في السماء متجاوزا ثلاث عاهرات عاريات الا من الجوارب . وفي كل من اللوحتين ما يشبه امرأة حارسة مع طفل على الجهة اليمنى من الرسم ،



بيكاسو

وهذا ما سيظهر مجددا في لوحة (La vie) .

ان الضعف التصويري للوحة (استحضار) ، مهما كانت مقاصدها جدية ، يجعل من الواضح ان بيكاسو في هذه المرحلة لم يكن على البراعة التي تمكنه من تصور رسم تمثيلي كبير ذي أهمية تذكارية ، فأكبر عمل أنجزه يحتوي على عشرين شخصا تقريبا وحصان ، بين الارض والسماء ، وما يلفت الانتباه ، أنه سرعان ما سيكون ، عند نهاية الفترة الوردية ، قادرا على انجاز لوحة كبيرة امتصت على نحو مستقل التقليد الكلاسيكي ، والاكاديمي الفرنسي .

وعلى كل حال ، فان الشخصيات البائسة جدا الخاصة بالفترة الزرقاء ، والتي تقلل من أهميتها الدلالية الرغبة بمثل هذا المعنى ، كانت ستنجزبشكل أفضل بالتركيز على شخصية واحدة أو شخصيتين في جو عاطفي مكثف على نحو متماثل ، ومن هنا كان الاستخدام الاكثر فعالية ، لمثال الفريكو في رسم شخص مفرد ومطوق ، كذلك الذي تضمه لوحة (عازف القيثارة الاعمى) ، وهو ما يشكل خلفية للعمل الذي تمخض بعد اربعة تخطيطات دراسية تمهيدية على لوحة الحياة ، التي تؤشر فترة اخرى من مسيرة (بيكاسو) الفنية .

فهذه اللوحة تتضمن شيئا من الاقرار بأن الفترة الزرقاء قد باتت طريقا مسدودا ، وكان (بيكاسو) في الوقت نفسه يبحث عن طرق يحرر بها نفسه ، من أجل انطلاقة جديدة ، وقد فعل ذلك بلطف ، لا بشكل حاد ، وهذا بحد ذاته يشير الى انه كان قادرا انذاك على ترك فنه يتطور عبر الخبرة ، لا أن يغيره بقناعة جديدة مفاجئة ، فاللون لا يتغير ، الا أن هناك المزيد من الالوان المائية ، والغواشيات ، والرسم الاحادي اللون عالم الفنانين الجريئين ، بقدر ما هو عالم ما يصعب ارضاؤه ، وهو في هذا يمكنه ان يفرض قراءة دقيقة لاسلوب صنعه ونسيجه ، مبرزا أكثر ما يمكن أن يراه الفنان مناسبا ، أو يستطيع انجازه ، من التنوع أو الرهافة في عمل الفرشاة ، لكن في الفترة الزرقاء اللائقة يحتمل أن نجد أن التطبيق غير مصقول أن الصبغ ملطخ هنا وهناك على الرسم الذي تبرز الشخصيات منه كالنحت ، أن هناك انتقالات مؤذية من سطوح مخرمة الى أخرى مصقولة . وفي هذه الالوان المائية الجديدة ، تظهر هناك الآن ، مع ذلك ، أرق التأثيرات الخاصة بكل الانواع ، وأحدها لوحة (امرأة حاضنة) ، التي تبدو تقريبا كخزانة عرض للطائف النسيجية ، ويصبح الرسم أكثر حرية بدقة وتربة رائعة ، في أغلب الاحيان ، وهذا أمر مهم جدا ، اذ اننا ، حين يخلق الرسم نسيجه الخاص، في (الوجبة الرخيصة) ، نتعرف على تحفة من الفترة الزرقاء لا تحتوي ، للمفارقة ، على أي أزرق اطلاقا .

ومصدر البراعة التخطيطية الرائعة التي تتميز بها هذه اللوحة ، والتي تمتلك تأثير تحويل الانتباه عن موضوع الرسم ، يكمن في (الاسلوبية Mannerism فاهتمام (بيكاسو) بذلك النمط من الفن لم يكن مقتصرا على الفريكو ، فقد كان مأخوذا أيضا بـ (بمدرسة فونتينبلو The School of Fontainbleau كما نرى من رسمه الشهيد [رأس امرأة مع دراسات للايدي] ، ولم تكن استجابة (بيكاسو) للاسلوبية

مجرد قضية التقاط فكرة هنا وهناك ، فانها صقلت ثقة لديه في عدته الفنية ، فكان أن طور خطا ، سواء بالقلم الرصاص أو بالفرشاة ، يتميز بالسيولة ، والرشاقة ..... اللتين لشخصياته السيركية .

. كان (بيكاسو) قد غادر (برشلونة) للمرة الاخيرة في نيسان (١٩٠٤) ، وعاد الى باريس ليعيش في مبنى خرب في (بوت دي مونمارتر) ، وهو مأوى الكثير من الفنانين والبوهيميين ، وهناك التقى بيكاسو (فرناند أوليفيه) ، التي اصبحت خليلته ، وعاشت معه خلال السنوات الست القادمة . وقد وصفته بقولها أنه كان قصيرا بدينا ، أسود ، قلقا ، بعينين داكنتين ، عميقتين ، محدقتين تقريبا ، أخرق الحركات ، يداه أشبه بيدي امرأة ، ولا يرتدي بشكل جيد ، نصف بوهيمي ونصف شغيل في لباسه ، يتهدل شعره الكث ، فوق ياقة سترته المهترئة ، كما تحدثت عن المرح الذي كانا وبعض الاصدقاء الاسبان ، يواجهون به مشقات العيش آنذاك ، أجرة بيت غير مدفوعة ، وجبات مشتركة ، ورسوم من دون مقابل تقريبا .

. بعد عودة (بيكاسو) الى (باريس) يصبح واضحا أكثر فأكثر أن بعض هذه الرسوم ، وخاصة الغواشيات ، ذات نوعية أعلى من اللوحات الزيتية ، وأكثرها لفتا للنظر ... العمل المعروف بـ [امرأة بخوذة من الشعر] الذي يتميز باللون الخفيف ، ويعبر ابتكار ملامحها عن تصور جميل ، كما يجب أن يكون المخاض بفينوس حديثة : فهي جريئة مثل (ماريان) الرمز القومي لفرنسا ، ثغرها كالكعكة المحشوة بالمربى ، حادة بل وشهوانية ، ذات عنق طويل ، وعينين واسعتين ، ويبدأ الآن التغيير الى الالوان الوردية ، حيث يسخن الازرق الشائد في السابق ليصير درجات من الارجواني الفاتح الشاحب ، والاحمر الزاهي المشوب بالرمادي ، ألوان قرنفلية فجرية ، وبنفسجي باهت .

توصف فترة (الوردي) أو (السيرك) على نحو غامض جدا في بعض الكتب التاريخية ، التي تعطي انطباعا بأنها قد استمرت حتى الفترة التكعيبية ، فهي ، على النقيض من ذلك ، لم تمتد الا من القسم الاخير من عام (١٩٠٤) حتى صيف عام (١٩٠٥) ، حين ذهب (بيكاسو) الى هولندة . ولم يكن هناك أكثر من ستة أو تسعة أشهر من العمل بهذا الاسلوب الخاص ، ولو لم تؤد شخصيات الفترة الوردية ، والسيركية ، مباشرة الى (المهرجون Saltimbanques وهي صورة هامة ، لكان من المحتمل لا تعتبر هذه أكثر من فترة ثانوية فاصلة في مسيرة بيكاسو الفنية ، فاناقتها Stylishness ذاتها ، التي تذكر بالاسلوبية والملاطفة Court ، ستنزع الى اعاقة التقدم الشكلي ، وليس هناك سوى أربع أو خمس صور خلال هذا الوقت مرسومة بالزيت . منها واحدة أو اثنتان ، مثل [امرأة بقميص تحتاني] . من مخلفات الفترة الزرقاء ، والاداة المفضلة هي (الفواش) . الذي يستعمل أحيانا على القماش . ويضاف اليه في الغالب الباستيل والاحبار الهندية . وهناك عدد كبير من الرسوم ، وتجارب متواصلة بالحفر . والافراط المألوف في السحر ، والاستحضار الحريري . في كثير من هذه الاعمال يجعل من الواضح أن هناك انفصالا في الفترة ما بين طيشها النسبي . والوقار الحقيقي للوحة (ا لمهرجون) .

ان هذه النوبة المفاجئة من الجدية ، ذات القصد النبيل ، الغائبة عن الاعمال التي سبقتها ، وهي السمة الاهم للوحة [المهرجون] مهما قد يقوم به بعض النقاد ، من تخفيف لهذا التميز بالحديث عن (كآبة حادة) مشتركة ، أو ما شاكل ذلك ، واذا كانت الجدية ، تبدو محيرة ، فالسبب بسيط جدا ، فقد كان (بيكاسو) ميالا لانجاز روائع ، لا حسبما كانت الكلمة تستعمل أصلا ، اظهار التصنع فيما تمت دراسته ، بل على الارجح بمعنى التجميع النهائي للموضوعات ، والفكر الرئيسية التي طورت على انفراد في أعمال سابقة ، فلوحات (الحياة la vie) ، (المهرجون Saltimbanques) ، و (غورنيكا Guernica) ، تمتلك جميعا هذه الميزة ، الا أن (المهرجون) هي الصورة الوحيدة من هذا النوع لدى (بيكاسو) ، التي تحتل بوضوح منزلة أرفع بالنسبة لأي من عناصر عمله السابقة ، ولهذا السبب ، وغيره ايضا ، تعتبر هنا اللوحة التي تختتم اخيرا فترة تمهنه الطويلة والمعقدة .

كان أصدقاء بيكاسو المقربون في (باريس) من الاسبان ، عموما ، مثل الحفار (ريكاردو كانانس) والرسام [رامون بيشوت] الذي تزوج الفتاة ذات العلاقة بموت (كاساجيماس) ، والذي كان لموته (أي بيشوت) عام (١٩٢٥) تأثيره الكبير على لوحة (ثلاث راقصات) ، وقد التقى (بيكاسو) عند عودته الى باريس في أواخر عام (١٩٠٤) الكثير من الشعراء مثل أندريه (سالمون) و (بيير ريفيردي) و (موريس رانيال) ، والاهم منهم الناقد والشاعر (غوليوم أبو لينير) و (ألفريد جاري) . وكان هؤلاء نواة (عصابة بيكاسو) ، كما اجتذب (بيكاسو) عند نهاية السيرك والمسرح الشعبي ، وكانوا ، كما يذكر (غيرترود

ستاين)(١) وكانت هناك حماسة مشتركة لديهم نحو السيرك والمسرح السعبي، وكانوا ، كما يذكر (غيرترود ستاين) ، يلتقون مرة بالاسبوع آنذاك في (سيرك ميدرانو) حيث يشعرون بالاطراء لتمكنهم من الالفة مع البهلوانات ، والمهرجين ، والخيل وممتطيها والممثلين الجوالين ، الذين عقد (بيكاسو) العديد من الصداقات معهم ، كما يقول (رولاند بينروس) .

وكان السيرك ، وبالطبع سيرك ميدرانو) نفسه ، قد أصبح لتوه موضوعا ثابتا في الفن الفرنسي ، وقد رسمه لمرات كثيرة (ديغا) و (تولوز – لوتريك) و (سورا) وغيرهم ، وعليه ، فهذا الموضوع الجديد في فن (بيكاسو) لم يكن ابتكارا فنيا ، بأية حال ، وانما استوعبه (بيكاسو) ، بالاحرى ، على نحو لامع خلال هذه الوقفة في مسيرته المهنية ، ومهما كانت كثرة المضحكين في الحقيقة الواقعة في (مونمارتر) ، فانهم غير حقيقيين في الصور ، فجو الاسلوب لا يميزه الا الزخرفة Decor ، التي ليست بريفية ، ولا مدينية ، ولا زخرفة القصر ، او المسرح ... حتى ، تلتقطها الشخصيات ، وتحملها معها ، والطبيعة العابرة ، حتى سرعة زوالها كلون مائي ، توحي بموضوعات التغريب **alienation** ، والنظام المتلاشي ، الذي تكون علاقته بالعالم الحقيقي (سيرك ميدرانو ، مثلا) معقودة ، وفي الوقت الذي أظهر الكثير من أسلاف (بيكاسو) شخصيات مسرحية مثل هذه كتراجيديات مدينية ، فانه يزجها في علاقة مع الصورة الريفية ، ركوكو **rococo** في الاول ، وبعدئذ بدوية على نحو غامض : وكلما أكثر من هذا ازداد التشديد على الواقعية المرسومة للعمل نفسه ، وقل تردده بين الدلالات الوطانية **nostalgie** وعليه ، فان اللوحة الزيتية ذات المكان الحقيقي ، في أوائل الفترة الوردية فصاعدا ، تكتسب ، بالمقارنة ، حدة عنيفة ، وهذه هي لوحة (At the lapin Agile) ففي مقهى (مونمارتر) التي يتردد عليها الفنانون ، نرى الى (بيكاسو) يبدو متجهما بملابس مهرج ، لا ينظر الى رفيقته ، التي حدد هويتها ، بعد سنوات من ذلك ، بأنها (جيرمين بيشوت) ، [والتي انتحر بسببها صديقه كاساجيماس ، وتزوجها الرسام رامون بيشوت] .

ان المقارنة الآنفة الذكر بين (امرأة بحوذة من الشعر) و (فينوس) ، هي مقارنة ذات علاقة بالموضوع ، وذلك لان الفترة الوردية القصيرة هي المرة الاخيرة ..... لعشرين سنة تقريبا ، والتي سيهتم



بيكاسو

بيكاسو



(١) كاتب أمريكي (١٨٧٤ – ١٩٤٦) .

فيها (بيكاسو) بالجمال المثالي ذي النمط المستمد من فن ما بعد عصر النهضة ، ويمكن للمرء ان يقول بدون مبالغة أن ملامحها الرائعة ، تحمل أمورا تذكر بخط فلورنتين ، ومثل هذه المثالية لها أهميتـه فـي الفترة (الوردية) ، وهي تتجلى بشكل خاص في لوحة (أسرة مضحك مهرج Harlequin's Family ، وهناك في العمل الفني الشعبي ، (أسرة بهلوان مـع قرد) ، اشارات الى (اسرة مقدسة) تقليدية ، فالمرء ، بعـد كل شيء ، لا يصادف على الاطلاق طفلا بتلك الوضعية خارج صور عصر النهضة ، وقد يؤدي به هذا الـى التأمل فيما اذا كان للقرد اي معان ملتبسة ، فهنـاك مثلا ، لوحة (مادونا ... وطفل مع قرد) للفنـان (دورر) ، حيث يمثل الحيوان الشهوة ، الجشـع الخ .) الا ان هذا كما هـو واضح تساؤل عقيـم : فأعمال كهذا ، بسحرها المعترف به ، تمتلك موقفـا هازلا نحو انجازاتها ، وتتلو ذلك حتما مواقف ملتبسة من الاناقة ، ففي الفن الرفيـع ... كمقابـل للفـن الشعبي ، على سبيل المثال ، يمتلك الجمال المثالي ، والكاريكاتير ... علاقة حميمة ، لا كقطبي أسلـوب مثالي ، بل كاهتمامين مترابطين [كما توضح بعـض رسوم (ليوناردو) ، الكاريكاتيرات الحقيقية الاولى] فالكاريكاتير يتمتع احيانا بـدور تلطيفي purgative في المراحل المبكرة من الحداثة كترياق ضد الكليشة ، وهي تكرار معلب ، ومتعرض للضعف تدريجيا ، ومـا كان بوسع (بيكاسو) الا أن يشعر بمدى قربـه مـن الكليشة ، ففي الفترة الوردية يحتاج المرء لان يكون ، في الاقل ، ظريفا متكلفا ليجعّد الحافات ، ويجد المرء هذا في الشاهد اللامعقول قليلا في لوحـة (أسـرة البهلوان مع قرد) ، وعندئذ يكون الكاريكاتير واضحـا على نحو مجفل ، حين يسخر بيكاسو فجأة مـن شخصياته السيركية الخاصة ، في (الرقص) ، ويمضي فوق ذلك الى ازعاج الحفر بالرأس الحـادة ليفعـل هذا ، ويبدو ان هذا الرسم المحير والمزعج يتراجـع من الكلاسيكـي الـى الشرقـي والـى الوحشـي انه بغيض وسبي ، واذا كان لايقنته iconography معنى ، فلا يمكن الا أن يكون ، بدون شك ، في التأكيد الساخر ، بأن الوحشي اقرب الى الفخامة مما نعتقد ، والرسم ، في الاقل ، يجعل مـن الواضح أن مـزاج بيكاسو لم يكن راضيا بعاطفية (بهلوانات مع كلب) مثـلا .

مثل هـذه السهولـة في السعي وراء العاطفية سيكون من اللازم تجنه ، ويتسرب احساس بالجدية ، وبجهد فني ، من خلال لوحة (بهلوان شـاب علـى كرة) ، حيث يجلس شاب ضخم عريض الظهر بشكل قائم على قالب وهو يراقب بهلوانـا صغيرا خنثـوي المظهر ، يحاول ويداه في الفضاء ، أن يتوازن برؤوس أصابع قدميه على كرة ، وهنا ، مرة اخرى ، فكـرة علاقة بعصر النهضة . ان درجات اللون الوردي التي تهيمن في غير هذا المكان متيبسة تقريبا في هذه الصورة وحائلة الى ضوء ، وألوان سمر رميلة ضاربة للصفرة ورمادية ، ويظهر عمل الفرشاة المتنوع على السطح الكيفية ، التي تم بها استعمال الدهان ، وقد حافظ بيكاسو على سيطرته على الواقع الفني حتى عندماكان انتاجه في مكان اخر متكلفا وطائشا ، لقد لاحظنا أن تجربة الحفر كانت هامة بالنسبة لبيكاسو . والان فان الواسطة قد وقته من الاكثار الزائد من اضاءة اللمسة . وهذا يخلق اختلافا عظيما في الدرجة اللونية العاطفية بين الغواش والحفر بالرأس الحادة للموضوع ذاته ، تواليت زوجة البهلوان ، كما وفر (الحفر) في الاشهر الاولى من عام (١٩٠٥) فرصة للتحضير المتأني لعمل واسع . وهو [الاسرة السيركية The Circus Family حيث يحشد عدد مـن الشخصيات ، بعضها يقـوم بانجاز أعمال منزلية ، بينما يمارس غيرهم . في المركز محاولة التوازن . وفي هذا تكمن بداية لوحة المهرجون Saltimbanques الكبيرة ، وهـي اللوحـة الاكثر طموحا من أي شيء ثم عمله في الاشهر السابقة وأكبـر صورة عمل (بيكاسو) فيها على الاطلاق .

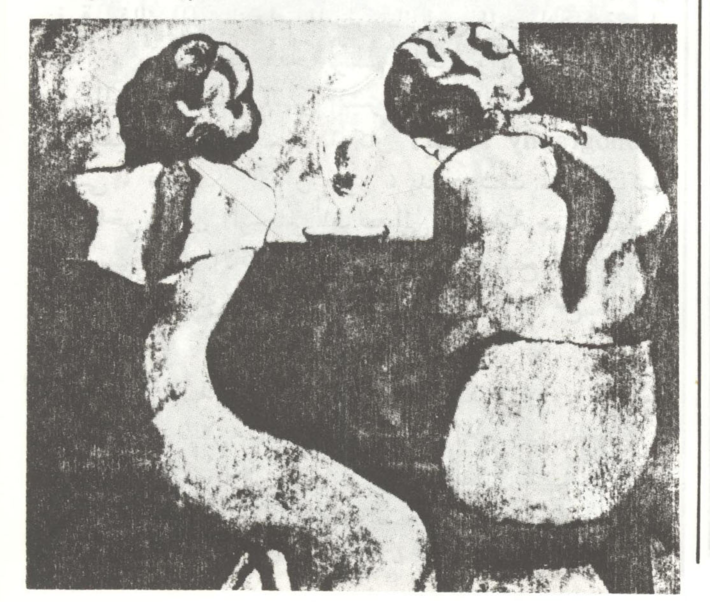
ويمكن تعداد عناصر اللوحة على نحـو سريـع ، فهناك ست شخصيات ـ بيكاسو ، في صورة ذاتيـة واضحة ، يرتدي ملابس المهرج التقليدية ، ويمسك بيد فتاة صغيرة تحمل سلة من الزهور ، والى جوارهما المضحك المتكرش والكهل ، وهو شخصية مألوفة في الفترة الوردية ، وبهلوانان شابان يحمل أحدهما طبلا وعلى بعد من هذه المجموعة وفي الجانب الاخر مـن اللوحة هناك امرأة منفردة ، وهي ، بخلاف الاخرين . لا تشكل جزءا عاديا من فريق الفترة الوردية ، وهناك دراسة تمهيدية لها ، كما لاشخاص اخرين في الصورة الفتاة التي كانت مع كلب ، في الاصل ، على سبيـل المثال ، وتبين دراسة غواشية للصورة بكاملها ... أن الفنان قد تصورها اصلا على نحو أكثر سعة افقيا ، وأنها كانت أكثر تخصيصا بالتعبير الاجتماعي ، وكانت الخلفية حلبة سباق اكثر من كونها مشهدا طبيعيـا لا يشغله أحد ، ومهرج الصورة الذاتية ، في بادىء الامر ، شخصا أكبر سنا ، رث الملابس ، يعتمر قبعة عالية سوداء ، وهذه الشخصيات ليست غيـر عاديـة بوجه خاص ، فقد سبق ان رأيناها ... جميعا فـي نتاج الاشهر المتقدمة ، والسمـة الجديـدة للوحـة المهرجون هي أنها ، بخلاف اية لوحة سابقة ، تشـكل استجابة للتقليد الكلاسيكي الفرنسي .

وقد يكون نتيجة للفترة (الوردية) أن يتوصل (بيكاسو) الان الى رؤية (الفن الفرنسي) بعمق اعظم من ذي قبل . فعلى سبيل المثال ، يذكرنا مشهد حلبة السباق في الدراسة المنجزة بالألوان المائية ، (بديغا) الذي كان قد رسم هو نفسه بعض الصور الممتعة الهامة ، في أوائل ستينات القرن التاسع عشر ، التي تعلن ، عند بداية الانطباعية تماما ، أن هناك بين الأكاديمي ، والطليعي avant-garde **علاقة** ، وليس هوة لا يمكن عبورها ، وصورة (ديغا) ذات العلاقة هنا تمثل بعض الشباب الاسبارطيين ، وهم يتمرنون (عراة) في منظر طبيعي مشابه على نحو مبهم لذلك الذي في (المهرجون) ، أو (بهلوان شاب على كرة) . وكان هذا موضوعة من موضوعات القرن التاسع عشر ، وبالرغم من أنها ليست موضوعة طليعية ، ويلخصها عنوان للوحة رسمها (بوفي دي شافان) وفي (بوفي) هذا سنعثر على الكثير مما في أكبر أعمال (بيكاسو) اهمية ، فالانحطاط الذي أصاب سمعة (بوفي) ، اصبح يعني اننا ننسى أحيانا ما كان يناله من احترام كبير عند منعطف القرن ، على وجه الدقة ، وكان كل الرمزيين يحتفظون بحالة من التوازن بين الفن الاكاديمي ، والتقدمي advanced ، **وما علاقة** بيكاسو (ببوفي) الا وفقا لهذه النقطة ، بالضبط ..... فلوحات (بوفي) الكبيرة – التي تم انجازها على نحو واسع كجداريات ، على قماشة مفرّغة على الجدران في قاعات المدن الفرنسية – زاخرة على نحو جميل باشارات للتقليد الكلاسيكي الفرنسي منذ (بوسان) ، وقد أعجب كثيرا ، بهذا المناصر للقيم القديمة كلّ من (فان كوخ) و(بيرنار) ، و(غوغان) ، واستمد (بيكاسو) منه واحدة من صور الفترة الزرقاء ، ولابد أن (بيكاسو) ، عندما تم تصويره في صالون(دوتون) عام (١٩٠٤) ، كان قد أمعن النظر اليه مرة أخرى ليستكشف اتساعه ، واستحضاره لأركاديا ، والاقتراب من ألوان (بوفي) هو الذي يوضح لنا أن ما يدعى بـ (الوددي) بشكل سائب ، في هذه المرحلة من فن (بيكاسو) ، ليس الا برتقاليا مشوبا بالبني terracotta ، أسمر مصفرا وجصيا ، بصورة أدق ، وانه قد توصل في الآخر لان يرسم بألوان الفريسك (fersco) بشكل مميز ، ان التخلص من حجم الأشخاص في لوحة (المهرجون) ، وهو ما يوحي كثيرا بأن الفترة الوردية ، قد تحولت الى فن جداري ، يمتلك شيئا ما من خاصية الرسم الأكاديمي التمثالية ، والمستوضعة ، فليست هناك فكرات رئيسة (motifs) معقدة ، اذ كان (بيكاسو) على الدوام أكثر ابتكارية من (بوفي) ، في اكتشاف الصور الانسانية القوية ، بل هناك استمرارية ، تحمل ثقل



بيكاسو

بيكاسو



قرون خلت .

لقد كان لموقع (بوفي) بين التقليد الاكاديمي ، والفن الواسع النطاق الجديد ، هذه الأهمية العظيمة كلاسيكي جديد neo-classical ، و عام public بالنسبة لبيكاسو - وهي أنه كان وسيطا بين فن على نحو أساسي ، وكلاسيكية متأخرة ، ليست بالضرورة موهنة ، يتحول فيها الشكل الملحمي الى الرعوي ، وكانت هذه ، في مستهل القرن ، نزعة هامة في الفن الباريسي ، وما على المرء الا التطلع الى أعمال (ماتيس) و(ديرا) Derain آنذاك ، على سبيل المثال ، ليدرك مقدار ما يدين به تصورهما للرعوي من فضل (لبوفي) ، ولوحة (Saltimbanques) هي الموقع الذي تبرز فيه اعادة تفسير التقليد هذه لدى بيكاسو ، وعليه فنحن نجد أننا غير بعيدين أبدا عن الصلات بـ ' (le doux pays) ' ، وحتى بأولى الاستعارات الرعوية جميعا ، الفكرة المصرية القديمة التي طورتها الثقافة الهلّينية ، والخاصة بالملك كراع لشعبه ، وهناك صورة باستيلية من عام (١٩٠٥) ، محزنة كأي واحد من مهرّجي رووه [Rouault (كانت أيضا في صالون دوتون عام ١٩٠٤) ، وعنوانها [الملك] ، وتمتزج هنا صفات ملكية بصفات المضحك البدين ، والشيخ الجليل مع هذا ، على نحو موصول ومثير للشفقة ، فقد كان (بيكاسو) الذي لم يكن أبدا' فنان مناظر طبيعية ، ولا مراقبا للحياة المدينية أيضا ،

مهتما طوال مسيرته الفنية بالصورة الريفية Pastoral بطريقة أو بأخرى ، ويكون هذا أحيانا محشورا في علاقة مع القضايا العامة والزاخرة بالأحداث للكلاسيكية الجديدة ، ان جزءا جوهريا من (غورنيكا) ،

وربما جوهرها أيضا ، هو في القتل الشعائري ، من خلال الملحمة ذات الشكل الرعوي ، والكثير من مشكلات تلك اللوحة ، الشكلية منها ، مثار للمرة الأولى في (المهرجون Saltimbanques) ، وهي ، اذا ما قابلنا الأمور بعضها ببعض : مجال الجدارية مقارنة بالحجم الذي تمليه لوحة الحامل ، عرض موضوع الرسم باعتباره منهجيا ، لا باعتباره نوعيا ، ساحة صراع (arena) القماشة المبسوطة بكاملها ، كسطح لا كستارة خلفية ، هذه المقابلات لم ينظر اليها ، تماما على انها اشكالية problematic حتى جعلتها الانطباعية التجريدية ... قضايا حاسمة ، عند نهاية اربعينات القرن العشرين . ويمكن أن يعطي هذا في البدء انطباعا بأن لوحة (المهرجون) ، وهي لوحة ما قبل تكعيبية ، لا تملك الا القليل من العلاقة بها ، حتى اذا كان لـ (غورنيكا) مثل هذه العلاقة ، الا أنها (المقابلات) مع هذا موجودة هنا ، وأن حقيقة كون هذه اللوحة ماقبل تكعيبية ربما يؤكدها ، والطريقة التي يلوى بها السطح بشكل متنوع ، فوق مساحة هي أكبر بكثير من لوحة حامل عادية ، تمنحه أهمية خاصة ، اذ أن الفن ما بعد التكعيبي ، على هذا الصعيد سيقيده تراثه (الثنائي الأبعاد palar) أكثر مما يقيده ، الرسم الوعي للسطح المدرك للسطح surface-recognizing ، ويبدو أن كانت هناك محاولة لجعل اللوحة مسطحة قدر الامكان مع السماح باعطاء حجم للأشخاص ، في الوقت نفسه ، وهذا يؤكد على نحو لافت للنظر ارتفاع العمل ، كما هو حاصل ، لان ضربات الفرشاة الاتجاهية على الأسفل تمتلك زخما عموديا ، يجعل صدر الصورة المباشر شديد الانحدار ، الى الحد الذي يبدو معه ، وكأنه سطح حقيقي ، وهذا ، مرة أخرى ، يشدد على الطبيعة الجدارية للوحة ، فالغياب الفعلي لصدر الصورة ، وصعوبة تحديد المواقع النسبية في الحيز لكل من المراة ، ومجموعة الأشخاص يماثلان اجراءات ، أو ، بالأحرى ، تأثير - الرسم الذي ينجز مباشرة وفقا لجدار يعلو فوق المشاهد .

لقد سميت (المهرجون) ، بشكل لا يوضح القصد كثيرا ، بـ (لوحة القرن التاسع عشر الأخيرة) . وهي بالتأكيد صورة (مزاج mood) لها علاقات اندماجية واضحة ، بالمراحل الأخيرة من الفن الرمزي ، ولا شك في أنها لم ترسم بقصد أن تحمل معنى ما ، وهناك من يفسرها ، تفسيرا أدبيا وسيريذاتيا ، يدعي أن الصورة تمثل (عصابة بيكاسو) . (فأبولينير) هو المضحك البدين ، بيكاسو المهرج ، فيرناند أوليفيه المراة ، وربما سالمون او جاكوب هو أكبر البهلوانين سنا ، وهكذا فان الحياة التجوالية للمهرجين والبهلوانات معادلة هنا مع (وضع الفنان في المجتمع) . وهذا ليس بالأمر المبتذل جدا كتضليل يتسم بالايجابية : فهناك الكثير من التدليل ، القائم على أساس سيريذاتي وفني ، لدعم وجهة نظر مخالفة ، ان (وضع الفنان) ، بالنسبة لبيكاسو ، لم يكن مفهوما على أنه تعارض بين صداقة حميمة بوهيمية ، وجمهور عذائي ، أو لا مبال ، فقد كان ذلك يتصل بكينونته فنانا ممتازا ، وتلك هي النقطة الرئيسة في علاقته بفان كوخ ، كما يبدو في الصورة الذاتية لعام (١٩٠١) ، ولوحة [المهرجون] محاولة جليلة ، وحساسة لاستحقاق الموقع الأكثر حداثة ضمن التقليد ، وهنا ، سرعان ما حل نزاع مع الفنان (ماتيس) .

الفرد سيسلي

ترجمة : بشير فنصة

[ان في (لينينغراد) دارا للطباعة والنشر يصدر عنها سلسلة مجلدات عن (اعلام الفن) في العالم ، تضاهي المنشورات الايطالية المماثلة التي اشتهرت في العالم اجمع بجودة طباعتها وروعة ألوانها ، وحسن تنسيقها وتبويبها ، حتى ان المنشورات من هذا النوع الصادرة عن دور النشر الكبرى في (فرنسا) تطبع مسلسلات اعلام الفن بالالوان الطبيعية في (ايطاليا) بالذات بسبب تقدم الطباعة الملونة ، وغير الملونة ، في ذلك البلد العريق بفنه وجودة طباعته واناقتها .

لقد عثرت بطريق الصدفة على سلسلة اعلام الفن الصادرة عن دار الفجر في لينينغراد فدهشت لحسن طباعتها وتلوينها ، فهي تضاهي المطبوعات الايطالية الملونة ان لم تتفوق عليها بانطباق اللون على الاصل، وبحسن التنسيق ، وجدية الموضوعات ، ونزاهة النقد الفني .

لذلك اقدم اليوم سيرة الفنان (الفريد سيسلي) كما وردت في احد اعداد هذه السلسلة السوفياتية ، وسوف اتبعها بموضوع آخر يتناول سيرة بعض الفنانين الروس كما وردت تباعا في تلك السلسلة من مطبوعات لينينغراد .

من هو الفريد سيسلي ؟

ولد في تشرين اول (اكتوبر) من عام (١٨٣٩) في باريس من ابوين انكليزيين وهو ابن وليام سيسلي تاجر الزهور الاصطناعية .

في عام (١٨٥٧) عاش في لندن وابدى اهتماما كبيرا بفن الرسم .

وفي عام (١٨٦٣) دخل ستديو « غلير » في باريس حيث التقى بالرسامين الانطباعيين المعروفين امثال (مونيه) و (رينوار) و (بازيل) .

وفي عام (١٨٦٣) انتقل مع اولئك الرسامين الكبار الى الضواحي وراح يتابع رسومه .

وفي عام (١٨٦٥) ذهب مع رينوار الى قرية (مارلوت) وهنالك بدأ برسم اولى اعماله المعروفة الا وهي صورة (صورة اشجار الكستناء) في (لاسيل سان كلود) ، وفي عام (١٨٦٦) عرض لوحتين الاولى سماها (النساء الذاهبات الى الغابة) ، والثانية (شارع في مارلوت) ، وهاتان اللوحتان موجودتان الآن في (معرض برجستون) بطوكيو .

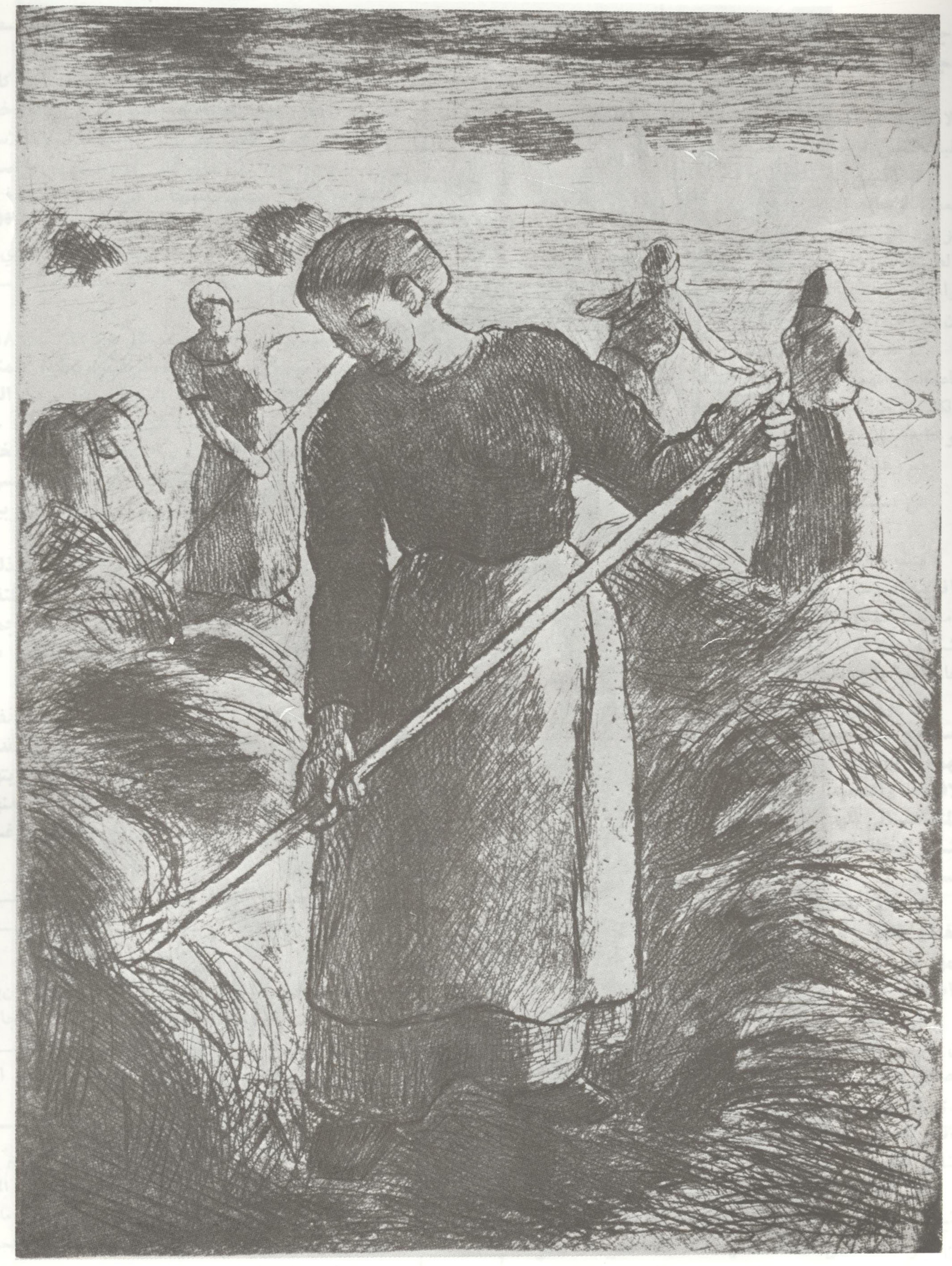
منذ ذلك التاريخ بدأت معاناته ، شأنه في ذلك شأن الكثيرين من اهل الفن والادب .

اصطدم اول ما اصطدم برفض (لجنة التحكيم) في احد المعارض لجميع رسومه ، وقد حاول اصحابه: (رينوار) و (بيسارو) و (بازيل) تنظيم معرض سموه (صالون المهاجرين) ، فقوبل طلبهم بالرفض كذلك ، وكان (سيسلي) آنذاك قد انتهى من رسم رائعته المسماة (لايزال يعيش مع هيرون) ، وهي معروضة اليوم في متحف برن في سويسرا .

ثم قدم اعمالا اخرى رفضتها المرة تلو المرة لجان التحكيم في المعارض المختلفة .

وفي عام (١٨٧٠ — ١٨٧١) وابان الحرب البروسية — الفرنسية ، قبع في بلدة (لوفيسين) وقد داهمه المرض ، وشل نشاطه ، بعد ان فقد كل شيء بسبب وفاة والده اثر اعلان افلاسه ، ومع ذلك فقد صنع مع (بيسارو) بعض الرسوم كانت جديرة بالاهتمام .

كما رسم لوحته التي صورة فيها ولديه (بيير



سيسلي



وجان) وسماها (الدرس) ، وهي الآن معروضة ضمن مجموعة (شولمان) .

وفي نيسان (ابريل) من عام (١٨٧٤) تمكن من الاشتراك في المعرض الاول للانطباعيين ، حيث عرض فيه خمس لوحات من أجمل ما رسم .

ثم افسح له المجال في السنوات التالية لعرض بعض لوحاته الانطباعية في معارض متعددة ، وقام بزيارة الى لندن ، وصور في مقاطعة ويلز المناظر الطبيعية ، ولما اشتد المرض عليه عاد الى (فرنسا) واستقر في قرية (موريه) وظل يعمل بجد وكد ، الى أن وافاه الاجل المحتوم اثر اصابته بسرطان الحنجرة .

لم يذع صيته في عصره ، ولم تأبه لجان التحكيم بأعماله واتهمته بالبساطة والسذاجة ، ولكنه شأن الكثيرين من امثاله الافذاذ لم يشتهر اسمه ، وتباع لوحاته بملايين الدولارات الا بعد موته .

ـ وهذا قدر اهل الفن في كل مكان وزمان .

فن سيسلي

كتب (الفريد سيسلي) الى صديقه (الفونس نافرينه) رسالة يمكن ان نستخلص منها رؤية الفنان وما كان يتمتع به من موهبة في الاداء والتلوين ، وقد نشرت هذه الرسالة فيما بعد في نيويورك عام (١٩٥٨) جاء فيها ما مؤداه :

ان موضوع اللوحة والدافع وراءه ينبغي ان يصاغ باسلوب سهل مبسط ، بحيث يتمكن المشاهد من فهمه ، وادراك مراميه ، وابعاده ، وذلك بتجنب الافراط والتعقيد في التفاصيل ، الامر الذي يدفع بالمشاهد الى الهدف الذي يرمي اليه (الفنان) ، ويجعله يشعر للوهلة الاولى ، بما يختلج في أعماق الفنان نفسه .

ان دفق الحياة في الصورة ، لمن أصعب الامور على الفنان خلقه ، ولاريب في ان ، اضفاء الحياة على أي عمل فني ، هو الشرط الاساسي في ابداع الفنان ... واصالته .

على الفنان ان يفهم ان كل شيء بحوزته ، يجب ان يكرس لتحقيق هذه الغاية : الشكل ، واللون ، وصقل المظهر السطحي على اللوحة ، فالمؤثر والانطباع لدى الفنان هو العامل الحيوي في اضفاء الحياة والحركة على اللوحة ، وهو وحده بامكانه أن يشد الناظر اليه .

على الفنان ان يظل سيد صنعته ، وفي احيان كثيرة يبلغ اعلى مستوى من البراعة في نطاق لوحة من اللوحات من صنعه ، وعندئذ يشاطر الناظر المشاعر ، والاحاسيس التي تتملك الفنان بالذات ، وعلى هذا ، تراني اميل الى التنويع في المظهر السطحي ضمن نفس الصورة .]

هذا ملخص الرسالة ، ومنها نستخلص ان كاتبها يعني : ان ما يبعث الحياة في الصورة ، ويجعلها خالدة ابد الدهر هو اتقان مبدعها وخالقها ، وسلاستها وبعدها عن التعقيد ، فعلى قدر ما يتمتع به من صناعة جيدة ، وحس سليم يجعلها ، أي الصورة ، مفهومة في كل عصر وجيل .

يقول الناقد الروسي (الكسندر بابين) الذي عمل في تنسيق المطبوعة الملونة العائدة لفن (سيسلي) ورسومه في تعليقه على اعماله الجيدة :

ـ [لقد دخل الفريد سيسلي (١٨٣٩-١٨٩٩) ، تاريخ الفن من اوسع ابوابه ، كأحسن مصور للمناظر الطبيعية الخلابة ، وذلك في النصف الثاني من القرن وقد تميزت رسومه بنقائها وطلاوتها وبساطتها] .

و [كانت] تصور الطبيعة بسكونها ومختلف مظاهرها البهيجة الفارقة تحت اشعة الشمس ، الطافحة بالاجواء الصاخبة ، المنتعشة بمطر الربيع اثر انقضاء الشتاء الطويل] .

وهكذا تبدو لنا الطبيعة من خلال رسوم ذلك الفنان الساحر الذي استطاع ان يسبغ على المنظر الطبيعي فتنة ما بعدها فتنة ، وجمالا ما بعد جمال ، وهذا ما رفع من شانه بين ماصريه الفرنسيين من اهل الفن الانطباعي .

لم يكن (سيسلي) يتمتع بالشعور المرهف ، وعشق الطبيعة ، وحسب ، بل كان كذلك بمقدوره أن يجاري اصدقاءه الفنانين الكبار ، في رؤيتهم الانطباعية ، وتقنيتهم الابداعية ، وبخاصة منهم (كلود مونيه) (١٨٤٠ - ١٩٢٦) وبيير اوغست رينوار (١٨٤١ - ١٩١٩) .

كان سيسلي ينتمي الى زمرة الفنانين الفرنسيين الانطباعيين كأمثال (مونيه) و (رينوار) و (بيسارو) و (ديغا) و (سيزان) وغيرهم .

لقد اسهم (سيسلي) في مدرسة الانطباعيين بقدر عظيم ، الا انه لم يلعب الدور القيادي الرائد في مجالهم ، حتى ان (فانتوري) كان يدعوه احيانا (بالاستاذ الصغير) للانطباعيين ، وهذا التقيم(١) صحيح الى

---

(١) اصر هنا على استعمال كلمة « التقييم » بدل التقويم خلافا لما يراه العلامة « الصيداوي » ذلك لانها تودي الى المعنى المطلوب ، وقد اعتمدها المجمع العلمي العربي ضمن ما اعتمد في ادخال المصطلحات الحديثة على لغتنا العربية الجميلة المتطورة على الدوام .



سيسلي

حد ما اذا قورن (سيسلي) (ببازيل) و (موريسو) و (غيوم) وغيرهم ، وكذلك فان تقييم (فانتوري)، بالنسبة لفن (سيسلي) نفسه ، صحيح ، لان سيسلي نفسه ، كان متعاطفا بوجه خاص مع العديد من كبار الرسامين الشماليين ، (من المان وهولنديين) ، في اعمالهم المنتمية الى المدارس الطبيعية ، اذ كان منجذبا الى حد بعيد نحو اعمال الرسامين الهولنديين كأمثال (هوبيمان) (١٦٣٨ – ١٧٠٩) و (جوغكيند) (١٨١٩ – ١٨٩١) .

وخلاصة القول : كان (سيسلي) متفردا في فنه خلافا لمونيه ورينوار ، فجاء فنه طبيعيا غير متأثر بأي من الحركات او المدارس الفنية اللاحقة في فرنسا.

وعلى هذا بدا لنا فن (سيسلي) ذو طابع خاص متميز بتناغم شاعري رقيق .

صحيح انه لم يبلغ مرتبة كبار الرسامين الانطباعيين (الاساتذة العظام) ، كما كانوا يسمونهم كأمثال (مونيه) و (ورينوار) و (دوغا) وغيرهم الا انه استطاع ان يطور اسلوبه بحيث انه تجاوز عن طواعية، من بعض الوجوه ، اسلوب اولئك الفنانين المرموقين الكبار ...

لقد استطاع (سيسلي) ان يسبغ على الانطباعية (نوعا من التألق في التلوين) يفوق اعمال بعض كبار الرسامين الانطباعيين في عصره ، وتم له ذلك باغناء حيز الالوان بأطياف جديدة من الزرقة الزاهية ، والبرتقالية الوردية ، وسواها من الاطياف والظلال.. التي كان يحلو له مزجها وابتكارها .

كان (سيسلي) اشد اخلاصا لمذاهب الانطباعيين من الانطباعيين انفسهم ، بحيث انه لم يتحول عن

صنعته الاساسية ، ولم يبدل اسلوبه ابدا ليجاري الابتكارات التقنية والنزعات الفنية الاخرى .

لقد غدت (الانطباعية) عنده الوسيلة السهلة للتعبير عن اعمق المؤثرات الجمالية في الطبيعة ، واذا حاولنا اكتشاف الظاهرة الطبيعية في اعمال (سيسلي) لوجدناها متزامنة مع سعيه في تركيب الشكل ونموذج الصورة .

كان الفنان يعمد الى تصوير المتغيرات الظاهرة على المنظر على اللوحة امامه مباشرة معبرا بذلك في آن واحد عن لغة تنطق باسلوب ارتجالي جديد في الترسيم .

كان ميله نحو الواقع واحتمالاته يمتزج في اعماله بمعالجة شاعرية تنبع من دافع امثل .

لقد اختار (سيسلي) عن طيب خاطر الاسلوب الجديد في ترسيم ضرب من الصور ذات الصلة المباشرة بالطبيعة من غير الاعتماد على تصميم مسبق او فكرة سالفة ومن غير ان يعول على اعمال « الاساتذة الكبار» ولكي يخرج (الفنان الانطباعي) بعمل جاد في تخطيط منظر طبيعي ينبغي عليه بذل اقصى الجهد في التركيز على قواه الروحية الخلاقة ، وعلى سرعة خارقة وعمل مكثف في اللحظات الفاصلة بين اول ضربة للفرشاة وآخر ضربة ، وهذا ما يعطي الرسم الشكل الصوري غير المتكامل من حيث المظهر ، الامر الذي يجعل الرؤية تختلط على المشاهد ، ويتشكل عنده نوع من خداع البصر ، ويتطلب ابتعادا عنه اكثر من المسافة المألوفة .

مهما اختلفت الحركات السريعة او القوية فان ضربات الفرشاة المجزاة تمكن الفنان الانطباعي من التعبير بسرعة وامانة ، وبردة فعل مفاجئة عن ابداع ما في الطبيعة من تغيرات وتقلبات : نوسان الهواء ، مداعبة اشعة الشمس ، انعكاس النور على سطح الماء ، الضباب الرقيق المتصاعد من ارض حارة ، او متجمدة ، وسوى ذلك من مظاهر الطبيعة التي كان من المتعذر على مصوري المنظر الطبيعي رسمه . ولتحقيق هذا الغرض عمد الرسامون الانطباعيون بصورة دراماتية الى اضفاء ذبذبات من درجات اللون والضوء والظل تتراوح بين الرمادي والمعتم ، وجعلوا من الظلال ذات الوان شفافة متعددة .

هذا الاسلوب الجديد هو الذي انسجم ومزاج سيسلي الفني ، وساعد على تفهم موهبته في التلوين .

وهذا الاسلوب لم يجعل منه رساما انطباعيا وحسب ، بل جعله يحتل المقام الاول في عداد تلك الزمرة من الفنانين .

وجد (سيسلي) نفسه ــ كرسام للمناظر الطبيعية الجميلة ــ ملتصقا (بكورت) الفنان الانطباعي التقليدي اكثر من سواه من اصدقائه المنتمين الى هذه المدرسة الانطباعية ، وظل حاله كذلك لمدة طويلة .

وفي الوقت نفسه كان يشاطر الفنانين الانطباعيين الانكليز المقيمين في باريس همومهم ، ويتعاون معهم في مهامهم ، وكان اشد التصاقا (بيوننفتن) من سواه ، ولم يكن متفقا معه على الا سلوب فحسب ، بل كان يشاطره في الوقت نفسه قدره ، فكلاهما قضى ردحا طويلا من حياته في فرنسا ، وكلاهما عانى من نفس المصير ، أما اصحابه من الفنانين الانكليز كأمثال (كونستابل) و (تورنر) وسواهما فكانت اعمالهم تثير في نفسه الاشمئزاز ، كما تثير في نفس صاحبه الفنان الكبير (مونيه) وذلك بسبب رومانسيتهم المغرقة في الزهو والحبور .

لقد تحرر (سيسلي) من اصحابه الانطباعيين من القيود الاكاديمية لمعاهد الفنون الجميلة في باريس ، وتلقى تعليمه بعض الوقت في معهد « كلير » للترسيم ، الا انه في نهاية المطاف ترك المعاهد الفنية وانطلق يحلق حرا في فنه ، وقد تعلم من الطبيعة التي شغف بها اكثر مما تعلم من المعاهد الرسمية .

في عام (١٨٦٣) دعا (مونيه) اصدقاءه للعمل سوية في غابة (فونتبلو) ، وهناك رسم (سيسلي) اول اعماله الشهيرة ، ومنها لوحة (ساحة اشجار الكستناء) ــ المعروضة في متحف القصر الصغير بباريس ــ ودلت اعماله آنذاك على مستوى يضاهي اعمال زملائه من كبار الفنانين الانطباعيين ان لم يتفوق بها على بعضهم .

في الفترة الواقعة بين (١٨٧٠ ــ ١٨٨٠) انجز سيسلي العديد من الاعمال الجيدة ، ووافقت اخيرا لجان التحكيم في المعارض على عرض لوحتين منها : (مراكب في قناة سان مارتين) ، وهي معروضة الآن في متحف (اوسكار رينهارت) و (منظر من قناة سان مارتين) ، وهي معروضة اليوم في (متحف اللوفر) . وبذلك يكون قد دخل في مرحلة عمله الانطباعي المتفرد ، واجتاز مرحلة الستينات التي نستطيع ان نطلق عليها وقتئذ (مرحلة ما قبل الانطباعية) او (مرحلة الاسلوب القاتم) .

ان التغيير في اتجاه اسلوب (سيسلي) نحو الانطباعية يمكن ان يؤخذ بعين الاعتبار ، وبوجه خاص اذا قورنت مناظر (قناة سان مارتين) مع منظر (مونمارتر من مدينة الزهور في باتينيول) ، المعروضة حاليا في (متحف غرينوبل) ، والتي رسمها عام ١٨٦٩ ، وهي ثالثة لوحاته العريضة والاخيرة (١١٧ × ٧٠) ، وهي تمثل مشهدا بانوراميا رحبا منقطع النظير نادرا

ما يشاهد في مناظر المدن من رسم الفنانين الانطباعيين، ومن سبقهم من المقربين الذين كانوا ينظرون الى تلك الاعمال كشيء عفا عليه الزمن ومجته ، اذواق الناس وثمة مثل آخر على هذا التحول تلك الرسوم التي صنعها (مانيه) و (برت موريسو) وصورا بها مناظر باريسية خلال المعرض الدولي الذي اقيم في باريس عام (١٨٦٧) .

يمكننا ان نلاحظ هنا مدى تأثر (سيسلي) بأعمال (مانيه) ليس في التشكيل فحسب ، بل وفي التلوين أيضا ، ولعل في ذلك الشاهد الوحيد على تأثير (مانيه) المباشر على سيسلي ، كما انه من الممكن ان نعزو السبب في هذا التأثير الى واقع ان (سيسلي) كان يمارس رسمه في حي (باتينيول) الذي كان يتواجد فيه ستديو (مانيه) نفسه ، وهو غير بعيد عن مقهى (غرابو) ملتقى اهل الفن من الشبان ، والذين اصبحوا فيما بعد من اعلام المدرسة الانطباعية بما فيهم (مونيه) و (رينوار) و (سيسلي) و (دوغا) و (بيسارو) . ومعظم هؤلاء اقروا بأنهم مدينون بفنهم الى (مانيه) ، وكان النقاد يطلقون على جميع اولئك الرسامين الناشئين وزعيمهم المرموق تسمية (عصبة باتينيول) ، واصبح مقهى (غربوا) ملتقاهم وندوتهم المفضلة ، لتجاذب الاحاديث والجدل حول (تطور الفن) و (حداثة الفن) ، وسوى ذلك من الامور التي تشغل بالهم لاسيما فيما يتعلق بالنزعة الجديدة في الترسيم ، وكيف يمكن ان تتقدم من وجهة النظر التقنية وبخاصة في استخدام اللون لرسم الظل .

وعلى هذا قرر كل من (مونيه) و (بيسارو) و (سيسلي) خوض التجربة ، وصرف كل طاقاتهم وافكارهم نحو تلوين الظلال ، وشرعوا على الفور في رسم المناظر الطبيعية وبالاخص منها المناظر الشتوية.

كان (مونيه) و (بيسارو) اول من امسك بزمام الموضوع الجديد فخططا ورسما في أواخر عام (١٨٦٠) عدة سكيتشات عبرا بواسطتها عن الانطباعات الثلجية بالظل الازرق ، وفي شتاء عام (١٨٧٠) لجأ (سيسلي) الى هذا الموضوع عندما كان يعمل مع بيسارو في قرية (لوفسيين) .

لم يكن سيسلي رائدا في هذا المجال ، ومع ذلك استطاع ان يبرهن على انه احسن الرسامين الانطباعيين في تصوير الثلج ، وما كان باستطاعة أي فنان مجاراته في تصوير (الجو المصقوع) .

لقد مكنه هذا الموضوع من الكشف عن جوانب من موهبته الخفية ، ولهذا كان (سيسلي) يشعر بثقة في مقدرته عند رسم المناظر الطبيعية الشتوية ، ولم يكن احد من الفنانين ليستطيع محاكاته في ابراز معالم الشتاء اللطيف ، وفي لوحته المشهورة المسماة (الثلجة الاولى على لوفسيين) ، والمعروضة الآن في (متحف بوسطن) للفنون الجميلة ، يتمثل سحر الشتاء في التباين بين رقع الارض المكسوة بالثلج والاخرى العارية ، ومن سحب الدخان الازرق الفاتح، المتصاعد من المداخن من اعلى اسطحة المنازل كالعهن المنفوش ، اضف الى ذلك كله المظهر المحسوس لتيجان الاشجار التي لاتزال محتفظة بخضرة اوراقها .

هذا ، ونرى في خلفية الصورة مشهدا يمثل شابا انيقا يرنو الى صبيتين من الصبايا اللواتي كن يتسكعن على الطريق ، كما ان الرسام ضمن لوحته تفاصيل اخرى مستمدة من واقع الحياة مما اضفى على هذه اللوحة طابع السرد القصصي .

مهما يكن من امر ، فقد استطاع (سيسلي) التعبير عن رؤيته للشتاء دون اللجوء الى المناظر المسلية للحياة اليومية .

بدأ (سيسلي) في اوائل عام (١٨٧٠) يحقق مبتغاه الجمالي ، وذلك بحذف التفاصيل الزائدة عن المنظر الاصلي ، واصبح ، من الممكن فيما بعد ، ان نشاهد تقدمه بوضوح ، في هذا المجال على لوحته المسماة (الصقيع في لوفسيين) ، عام (١٨٧٣) ، وهي معروضة حاليا في معرض (بوشكين) للفنون الجميلة في موسكو ، وهنا يلاحظ ان الوجوه البشرية لا تلعب دورا هاما له مغزاه في انعاش جو الحياة في يوم من ايام الشتاء ، فنراها صغيرة جدا ، لا نكاد نميزها بين الاشجار كشجيرات تشبه المخلوقات البشرية ، بل ان الشعور بالجو الصاقع ، هو الذي يكان يتردد صداه الجليدي ، وسكونه البارد ، وقد تم له ذلك بفضل حسن استخدامه اللون المناسب ، على مختلف تناغم درجاته ، فبدت البيوت واسطحتها التي يتصاعد منها البخار المتجمد المشوب بالزرقة ، كما بدت الاشجار المنتصبة العارية المكسوة ، بالجليد منذ الثلجة الاولى على اروع ما يكون ، اما الارض فتبدو عليها هنا وهناك آثار الثلجة الاولى ، وكذلك نراها متجمدة صلبة .

هكذا تتجسد في اللوحة (روحية الفنان) ومدى عمق انفعاله ، وقدرته الفائقة على الانغماس في منظر طبيعي مكنه من انتاج افضل صورة توحي بالانطباع القوى للشتاء .

ان صورة الصقيع في لوفسيين تعتبر من اروع المناظر الطبيعية التي انتجها (سيسلي) في اوائل عام (١٨٧٠) وتدل كذلك على انها مثل يقتذى به في اسلوب وتقنية الترسيم الانطباعي .



سيسلي

كان (سيسلي) متأثرا بوجه خاص بتقلب فصول السنة ، وغالبا ما كان يود رسم ذات المشهد مرة تلو المرة ، ويوما بعد يوم تقريبا ، وشهرا بعد شهر ، في الشتاء والربيع ، والصيف والخريف ، (ومثلنا على ذلك لوحة المنظر الجميل على ضفاف نهر السين) .

وغالبا ما كانت الدورة الفلكية تشكل عنده الاسس الواقعية في صور المناظر الطبيعية ، ليست كصور رمزية او مجازية للكون ، وليست مجرد تسامي في المثل التشكيلية ، بل تمثل التغيرات الحقيقية في المنظر الطبيعي ، الملاحظ من جانب الفنان كشكل من اشكال التفرد والترسيم في الاسلوب الانطباعي .

قلما كان (الرسامون الانطباعيون) يتمسكون بالمفهوم التقليدي لموضوع تقلب الفصول ، ومع ذلك كانوا ينفعلون كثيرا بفكرة التجديد الابدي للدورة الفلكيـة .

ليست المناظر الطبيعية التأثيرية مشربة بالاحساس، في تقلبات الفصول وحسب ، بل انها كذلك تحظى بصورة شاعرية تتجلى في العلاقة المتبادلة والتفاعل العميق بين العناصر الجوهرية : النار ، التراب ، الماء والهواء ، فالنار تتمثل في هـذه الاعمال بالشمس واشعتها التي تجعل الحياة تدب على الارض ، وتغمر الطبيعة بالحركة والنشاط ، والتراب يبدو هنا اما مغطى بالثلوج او تحت الرذاذ تنبت عليه المروج وتتفتح



سيسلي

الازهار ، أو يزدان بالاشجار التي تتسرب اشعة الشمس من خلال اوراقها وتنعكس على الارض ، اما الماء فهو العنصر الذي يتوق اليه الرسامون الناشئون، ويعمدون الى تصويره ، ويبذلون جهدهم ليجعلوا من طله ونداه وانسيابه وصفاته الاخرى كأحسن مايكون في علاقته المتبادلة بجميع العناصر الاخرى ، كتلاعب النور على سطح المياه ، وانسياب النهر وتعرجه بين الضفتين ، وقد بدت علائم الابتهاج والرقة واضحة في لوحتي (سيسلي) الرائعتين ١٨٧٢ (قرية على ضفاف السين) و (فيل نوف لاغارين) ، المعروضتان حاليا في متحف (الأرميتاج) بلينغراد .

يتضح مما تقدم ان هم (الفنانين الانطباعيين) كان منصبا بالدرجة الاولى ، على نهاية انعكاسات وتسلسل الاضاءة وشرط المناخ ، وكانوا لا يعيرون كبير اهتمام المادة التي تصور المواضيع المؤلفة منها ، كما انهم كانوا يبدون اهتماما ضئيلا بالتماسك الراهن للشكل ، وبالبناء المتميز للجسور ، والهندسة المعمارية ، والابنية والبيوت التي يصورونها ، ومن جهة أخرى كانوا كذلك مفتتنين ، بعمق التحليل ويشعرون كأن أحدا من الفنانين الاوائل لم يسبقهم الى جوهر الاشياء وتصوير كل من العناصر الاساسية الاربعة (الشعاع والتراب والماء والهواء) .

كانوا يثنون على بعضهم بعضا ويميزون اعمال كل واحد منهم على حده حسب امتياز التلوين في صوره .

كان من الصعوبة بمكان بالنسبة للانطباعيين تصوير الهواء ، فالهواء ، كان ولايزال العنصر الرئيسي في الترسيم الحركي الحيوي ، وقد سبق (لبيسارو) ان قال ذات يوم : ــ [ان جوهر الانطباعية يكمن في الصورة الذهنية التي تمثل الهواء] .

لهذا ، نرى الفنانين جادين في التعبير بصورهم عن حضور الهواء الحي ، وآثاره على مواضيعهم كما نراه الآن في هبة الريح ، وفي كتلة الغيوم المتسابقة عبر السماء ، أو في تصاعد البخار ولا سيما من خلال الضباب الرقيق الذي يحيط بالاشكال والاشياء كما يبدو لهم في الجو المحيط .

لم تكن فكرة الفصول الاربعة ، وكذلك العناصر الاربعة ، لتصادف لدى الانطباعيين المعالجة المجازية التقليدية في الترسيم ، بل كانت تصور من خلال حيوية حضورهم تمام الانطباع الحاصل عندهم حول المفهوم الفردي للطبيعة .

كان الفنانون الانطباعيون يعالجون أي منظر ريفي اوطبيعي ، عمراني أو مدني بروح التجديد ،والتحديث ضاربين عرض الحائط ، بجميع التقاليد الكلاسيكية والاكاديمية المتفق عليها ، وكانوا يتفادون كل ما له صلة بالمراحل التاريخية ، سواء أكانت مغرقة في القدم أو حديثة العهد ، ولا يستعيدون شيئا من أحداث الماضي .

وعلى هذا سماهم (اميل زولا) (الكاتب الفرنسي الكبير ، رائد المدرسة الواقعية في الادب) سماهم بالفنانين (الواقعيين) بدل تسميتهم بالانطباعيين أو التأثريين .

لقد ادخل (الفنانون الانطباعيون) على الشكل الجامد للمنظر الطبيعي بعض العناصر التي تظهر التغيرات الطارئة في الوقت المناسب ، مثال ذلك القوارب الشراعية التي تتهادى على النهر وتلقي بظلالها على المياه ، (كما رأينا في منظر ارجنتوي وسواها من المناظر التي رسمها كل من (مونيه) و (رينوار) و (سيسلي) في أوائل عام ١٨٧٠ ، وكذلك الاشجار وارفة الظلال على الضفاف ، تلك التي تلقي بظلالها ذات الالوان على الارض ، وفي الوقت نفسه ، وعندتصويرهم الارض ، يصرف الفنانون جل اهتمامهم على آخر التغييرات الطارئة بسبب تقلب الفصول من فصل الى آخر ، وكانوا يبذلون كل ما في وسعهم ، وقبل كل شيء ، للامساك بالعناصر الجديدة في المنظر الطبيعي ، وبذلك يدخلون الى رسومهم عامل الزمن ويؤكدون أهمية المباغتة والطابع الخاطف على رسومهم وللمرة الاولى تبدو الطبيعة امام الناظرين في حالة تقلب وتغير .

وعلى هذا ، في وسعنا ان نلمس رغبة (سيسلي) في تجديد الطبيعة كعملية ابداع في صورته المعروفة باسم (فيل نوف كارين) المشار اليها فيما تقدم من المقال ، حيث رأينا الجذوع البنية ذات مسحة خضراء تعكسها أوراق الاشجار ، كما انها تبدو كما لو كانت نموذجا لصورة احادية اللون مزخرفة بفظاظة على سطح اللحاء ، أما شعاع الشمس فيشكل على طول الاغصان تسللا وانسيابا حتى اسفل الجذوع ليسقط على الارض حيث يشكل هنالك نوعا من بساط ارقش

هذا النموذج الذي يشكل بحد ذاته انعكاسات من أشعة الشمس ذات اللون البرتقالي الاحمر على التربة القاتمة المظهر ، يعتبر (الزينة) المحببة الى قلوب الرسامين الانطباعيين .

مهما يكن من أمر ، فان (المنظر الطبيعي) الذي

كان يرسمه سيسلي ، ويخالف به من سبقه من الانطباعيين ، لايبدو بحال من الاحوال جامدا ، عديم الحركة .

قوبلت اعمال الرسامين الانطباعيين بادىء ذي بدء بالسخرية والنقد اللاذع من جانب النقاد والمعلقين الصحفيين ، والجمهور نفسه الذي لم يتفهم الفن الحديث كما يجب ، فيما عدا قلة قليلة من ذواقة الفنون والآداب ، وأصبحت تلك الاعمال موضع تندر وسخرية معظم النقاد بعد ان رفضتها لجان التحكيم في المعارض المختلفة .

كان اول من اطلق عليهم تسمية (الانطباعية) بسخرية الناقد الفني (لويز لروا) الذي سمى لوحة مونيه (انطباع الشروق) ، بهذه التسمية ، وهي معروضة حاليا في متحف (مارموتان) في باريس ، وعمد بعده ناقد آخر اسمه (جول انطوان غاستاناري) الى تطبيق هذه التسمية عليهم أيضا ، وقد ظلت سارية حتى اليوم .

ولحق بالناقدين المذكورين نقاد آخرون معروفون في الوسط الفني وراحوا يسخرون من أعمال الانطباعيين وقد وصفها بانها من تلطيخ (قردة) يمسكون بالفرشاة ويرسمون ما يحلو لهم من (خرابيش) .

وذهب احد النقاد الى أبعد من ذلك فاطلق عليهم لقب (المجانين) و (المشعوذين) ، ومع ذلك ، وعلى الرغم مما مني به (الانطباعيون) من احباط في معارضهم الخاصة التي أقاموها على انفراد ، وعلى الرغم مما اصيبوا به من خيبة امل ، واصلوا مسيرتهم ، يدفعهم الى المضي باعمالهم الجديدة ايمان لا يتزعزع بصدق رؤيتهم للفن الحديث .

في المرحلة التالية ، منذ عام (١٩٧٠) عمد سيسلي الى تطوير اعماله ، ومضى قدما الى الامام في ترسيم اسلوبه التأثيري ، ولعله قد انتج احسن لوحاته في تلك المرحلة .

بعد افلاس والده الذي كان يمده بما يلزم من مال، وبعد وفاته ، كان لزاما عليه ان يعمل بجد لسد أود عائلته فاستمر في الرسم وباع بعض لوحاته بثمن بخس ، ومرت عليه اوقات عصيبة كان لا يملك فيها شروى نقير ، وكذلك كان بعض اصدقائه من الرسامين الانطباعيين يشكون الاملاق ويعانون من الفاقة وبخاصة منهم (مونيه) و (رينوار) ويبدو ان الامور لم تدم طويلا مع هذين الاخيرين هذه الوتيرة فاستطاعا ان يكسبا رضى بعض النقاد وان يشقا طريقهما ، وان يستقطبا حولهما بعض الجماعات من المعجبين بفنهما ، الا ان (سيسلي) لم يشاطرهما اعمالهما ونجاحهما ، وطفق يبتعد رويدا رويدا عن اصدقائه من الرسامين ، واصبح في شبه عزلة عزلة عن الناس ، وكذلك طرأ تغير ملحوظ على أسلوبه في الترسيم ، فبدأ اكثر خفة واكثر انفرادية ، واشد ثقة ، واكثر تبدلا في معالجة موضوعه ، وفي نفس الوقت فقدت رسومه بعض الارتجال والعفوية وسرعة المبادأة ، وقوة الملاحظة ، وما كانت تتميز به أعماله من اشراق عام (١٨٧٠) .

لم تتملك النزعة الجديدة للانطباعية (سيسلي) وحده ، بل تملكت ايضا غيره من الفنانين الانطباعيين ، فقد شرع (مونيه) في تكثيف الوانه بشكل سابق به (الحوشيين) من الرسامين ، وكذلك بدأ رينوار يصرف اهتمامه الى التقاليد الكلاسيكية في الفن وظهر (بيسارو) أكثر التصاقا بالانطباعية المحدثة التي برزت في أواخر القرن التاسع عشر (وقد اتسم هذا المذهب بمحاولة جعل الانطباعية اكثر دقة وإحكاما من حيث الشكل وباستعمال الخطوط المؤلفة من نقاط) .

في أوائل (١٨٨١) كان (سيسلي) لايزال يتعاون مع غيره من الرسامين الانطباعيين ، فقد رسم لوحته الشهيرة (بستان هوشيده) ـ المعروضة حاليا في متحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو ـ وكان انذاك في (مونجيرون) يقضي بعض الوقت بدعوة من صاحبه (مونيه) . وكانت تلك الزيارة اخر مرحلة له من مراحل المزاملة مع اصدقائه الفنانين ، وفي عام (١٨٨٢) ساهم سيسلي في المعرض السابع للانطباعيين وكان هذا المعرض بالنسبة له اخر معرض اشترك فيه

في عام (١٨٧٠) بدا اهتمام (سيسلي) ظاهرا في قوى الطبيعة المتدفقة المضطربة ، وانعكس مزاجه (الصوفي) الهادىء على اعماله فاسبغ عليها نوعا من مسحة الكآبة ، واتاحت له لوحة (بستان هوشيده) فرصة تصوير النمو والازدهار المكثف للاشجار ، وكذلك فعل مونيه فرسم موضوعات مشابهة ، منها ما هو معروض الان في (أرميتاج لينينفراد) ، وهنا نلاحظ ان (سيسلي) لم يعد يقلد (مونيه) ، بل عمد الى منافسته على قدم المساواة ، على الرغم ممايفتقر اليه من رؤية تضاهي رؤية مونيه الثابتة ، الا ان لوحاته الاخيرة لم تكن لتقل اهمية من لوحات (مونيه) من حيث التقنية والروح الجمالية ، وانسجام الالوان وفي لوحة (شتاء يوم في فينوه) التي رسمها عام (١٨٨٣) ـ والموجودة حاليا في (ارميتاج لينينفراد) صور (سيسلي) أيضا الطبيعة القلقة المضطربة ، ولم

سيسلي

يكن في أعماله الجديدة ، كتصوير المناخ الشتوي ، بحاجة حقا الى تصوير الاشكال البشرية التي كانت من العناصر التي لا يستغني عنها من سبقه من الرسامين .

كان ينقل قلقه النفسي ، ويعبر عنه تماما من خلال المناظر الطبيعية ، من غير الاعتماد على قياس معين ، ويستغل براعته في التصوير للامساك باضطراب الجو وهبات الرياح ، ويجعل المنظر متحركا ليس على الاغصان فحسب ، بل على الغيوم الناعمة التي تغطي وجه السماء ، وينخلها ثغرات زرقاء صغيرة ، الامر الذي يدل دلالة واضحة على ان (سيسلي) قد بز اقرانه في تصوير السحاب والغمام .

جاء في رسالة بعث بها (سيسلي) الى صديقه الدكتور (ده بيلليو) مؤرخة في ١٨ نيسان (ابريل) ، من عام (١٨٨٣) يصف فيها ما يعانيه في رسم المناظر الطبيعية عند هبوب الرياح ، مما كان يضطره الى وقف العمل ، وكان مقيما آنذاك بعض الوقت في (موريه سور لوينغ) (احدى مقاطعات فرنسا) ، وفي اللوحة المعروضة في (الارميتاج بلينينغراد) نشاهد طلائع الربيع ، ونحس من خلالها ببرودة الجو ، وأن



هذا الجو لا يزال باردا وان أوراق الاشجار لا تزال في بدء نموها ، ويظهر جليا انه كان يعني برسالته المذكورة لوحته المشهورة باسم (شتاء يوم في فينو) ، تلك اللوحة التي تمثل جو الربيع الباكر .

كان جل اهتمام (سيسلي) منصرفا بوجه خاص الى المنظر الذي يتملك خياله ، شأنه في ذلك شأن الرسامين الانطباعيين الاخرين ، سواء أكان هذا المنظر .. منظر شتاء قاتم أم صيف مشرق ، أو ربيع مزدهر ، أم خريف متجهم ممطر .

كان ذلك ما يميز سيماء اعماله ومواضيعه المختلفة باختلاف الفصول ، ويدل في نفس الوقت على مدى اهتمامه بدقائق المنظر الطبيعي وبمجموعة ككل .

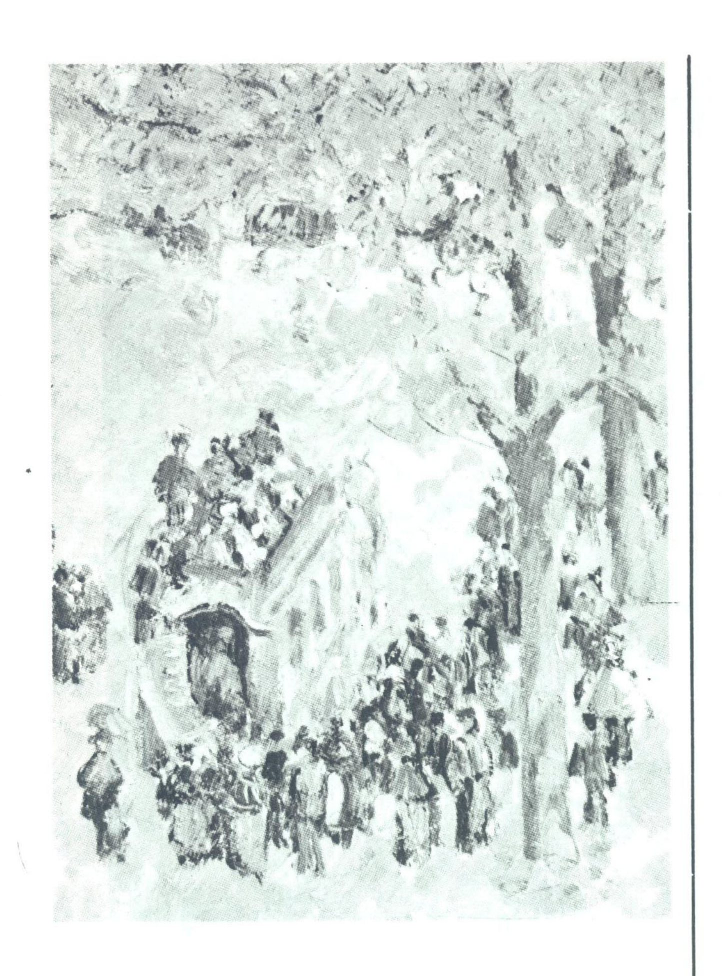
تميز المرحلة الاخيرة من حياة سيسلي الفنية بين (١٨٨٠ – ١٨٩٠) بالمنافسة بينه وبين الفنان (مونيه) ، فكلاهما راح يرسم أشجار الحور والمروج والكنائس حسب طريقته وانطباعاته ، وفي هذه المرحلة بالذات تبين لنا مدى الميل الطارىء عند (مونيه) نحو الرمزية ، في حين ان (سيسلي) ظل محافظا على الاسلوب الانطباعي المحض ، وعلى رؤيته التي انفردت بها جميع اعماله .

هذا ، وعلى الرغم مما اتسمت به اعمال (سيسلي) من صفات جمالية ، فلم تصادف في حياته قبولا حسنا من الجمهور ، وظل مغمورا طوال حياته ، ولم تكن أعماله بالشيء الذي يذكر الى جانب اعمال (الاعلام الكبار) للمدرسة الانطباعية .

قضى نحبه نسيا منسيا حتى من أعز اصدقائه ، وذلك انه عاش أواخر ايامه في عزلة عن الناس ، وفي جو مظلم ، الا انه بعد مماته اشتهر اسمه وذاع صيته وشرع الهواة يتخاطفون لوحاته ورسومه ، وغدت المتاحف العالمية تتهادى اعماله ، من (ارميتاج لينينغراد) الى (اللوفر) الى (متاحف انكلترا) .

هذا بعض ما قاله الكسندر بابين الناقد السوفياتي في أعمال (الفريد سيسلي) ومنه يتضح لنا ان الفنان الاصيل لا يكترث باذواق الجماهير وميولها وتقاليدها ، وان ابداعه ينبع من رؤية صادقة وحس سليم ، وان العمل الجيد لابد الا ان يحتل مكانته اللائقة ، ويخلد اسم صاحبه ولو بعد حين .

وهنا لا أعني بان الفنان او الاديب يجب ان يعيش في عزلة عن الجماهير ، فلا يتحسس بآمال وأحلام الناس ، بل على العكس تماما ، فقد رأينا في الاعمال الخالدة لمعظم الفنانين والادباء ، تقديرا عظيما من مختلف الطوائف ، والطبقات ولكن اعجاب الناس – وليس كل الناس – بالطفرات الابداعية يأتي متأخرا في احيان كثيرة ، ولنا في سيرة (غويا) و (سيزان) و (غوغان) و (فان كوخ) و (سيسلي) وسواهم من الافذاذ عبرة ما بعدها عبرة .



سيسلي

لا أخال أن أحدا من هؤلاء (العباقرة) الافذاذ ، كان يحلم وهو على قيد الحياة أن لوحاته سوف تباع بعد وفاته بملايين الدولارات أو الجنيهات وانها سوف تعرض في أعظم متاحف العالم .

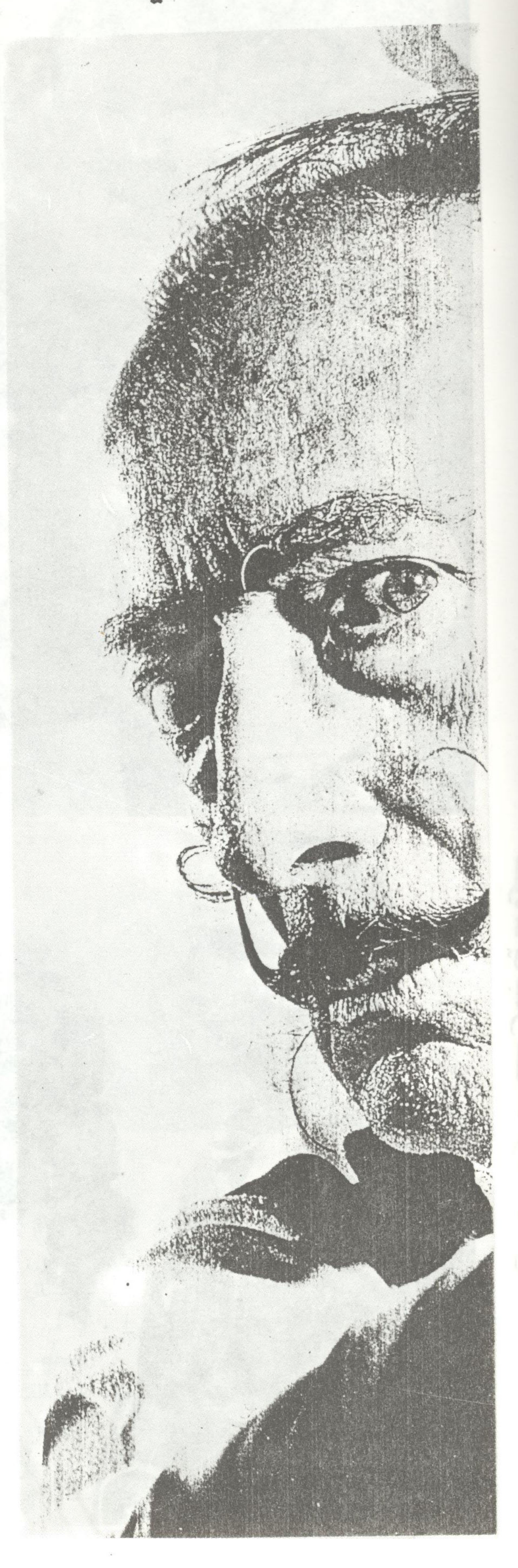
يكفي ان نذكر هنا ما اذيع مؤخرا من ان لوحة « نيمفيا » لكلود مونيه ، صديق صاحبنا سيسلي قد بيعت بأكثر من ٨ ملايين دولار .

كان مونيه هذا على ما نعلم يبيع لوحاته في حياته بثمن بخس لا يتجاوز سعر الواحدة منها (١١٠) فرنكا فقط لا غير ...

DALI

مات آخر العمالقة

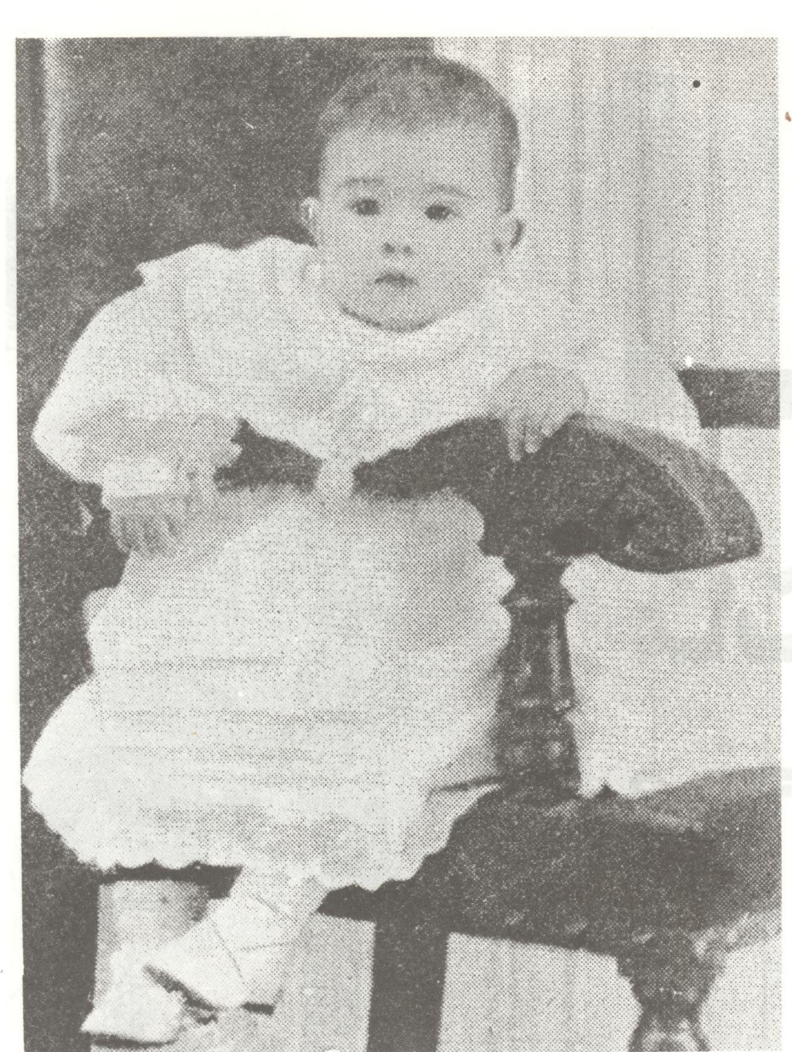
صفحة من حياة دالي



إعداد : محمد دنيا

منذ ان ماتت غالا ، زوجته وربة فنه ، عام ١٩٨٢، رفض (دالي) العيش ، وبدا القدر مترصدا حركات هذا العجوز الكبير ، اصيب بحروق في ٣٠ آب ١٩٨٤، أثناء احتراق غرفته في قصر « بوبول » ، واسعف في برشلونة ، ومنذ ذلك الحين ، ستتلاحق روحاته وغدواته بين مشافي (فيغراس) وبرشلونة وتورغالاسيا، هذا البرج المجاور لمتحفه ـ المسرح ، الذي نقل اليه منذ العام ١٩٨٤ ومنذ ذلك الحين وحتى وفاته ، سيتناول طعامه عن طريق مسبار ثابت يمر عبر انفه الى المعدة ، مع ذلك ، بقي صاحيا ، الا ان رغبته في الوحدة ، التي راح يصر عليها في كل مناسبة ، كانت مطلقة ، وفي تموز ١٩٨٦ ، زرع له الاطباء منظما قلبيا، وفي تشرين الثاني الماضي ، اسعف مرة أخرى لاصابته بقصور وعائي قلبي ، وقبل عشرة ايام من وفاته ، لم يعد بالامكان حتى نقل (صاحب الرفعة) الى (برشلونة) ، لينطفىء اخيرا في مشفى (فيغراس) كان يود (البقاء) حتى سن التسعين ، ليبز بيكاسو، لكنه مات في الرابعة والثمانين ، وفي آخر رسالة ، كتب يقول : [اني انشد حياة في العالم الآخر] .

ما كان يزعج معجبيه هو شخصيته ، وما كان يضايق مغتابيه هو رسمه ، ولكن خارج اطار غطرسات ومبالغات (دالي) ، يتوجب أخيرا أن نتأمل لوحاته : [انها تخفي كنوزا باهرة ، وهي ذات مصداقية لم يتسن بعد لاحد ملاحظتها] ، على حد قوله في مدرسة مدريد للفنون الجميلة ، تعرف دالي على (فدريكوغارسيا لوركا) : لقد كشف له كنوز كتالونيا، ولما أبهرته ، كتب الصديقه (دالي) قصيدة غنائية :
– [كاداكس ، فوق ذراع الماء والتلة ، نايات خشبية تلطف الاجواء ، واله غابي قديم يمنح الاطفال ثمارا].
وفيما بعد ، تشوشت الصداقة بين الشاعر والرسام، لكن دالي سيخص صديقه لوركا بلوحة في عام (١٩٣٨) .





صورة لدالي بعمر سنة – والأخرى مع شقيقته آنا ماريا

كانت دعابات (دالي) ولمساته التهريجية ، وتصريحاته الراعدة ، وعيناه الجوالتان ، وشارباه المثيران للضحك ، مع ذلك استطاع بأعماله أن يطرح بعض الاسئلة الجوهرية حول فن القرن العشرين .

في عام (١٩٢١) كان عمر دالي (١٧) سنة ، لقد اراد حينها الانضمام الى مدرسة (مدريد) للفنون الجميلة ، ولما اشار بواب المدرسة الى ابيه بأن رسم مسابقة (دالي) هو اصغر مما ينبغي ، أوعز اليه ان يعيده ، وامتثل الابن للامر ، ولكن تبين أن الرسم كان أصغر من الاول ، وظل الشاب الصغير يكرر ويكرر ، ولكن دون ان يعجب الرسم اباه ، الذي اعتبر هذا السلوك العنيد عارا عليه ، ولكن ، سيظل هذا الرسم الذي لم يرق لابيه ، وبطريقة ما ، هدفه طيلة حياته ، أما مدرسوه في مدرسة الفنون الجميلة، فقد اكتشفوا عيبا في شخصيته ، [رصين جدا ، وحاذق جدا ، وناجح فيما يبتغي ، لكنه بارد كالجليد].

سيغير لقاؤه مع جماعة السرياليين كل جوانب شخصيته ، تحدث (بروتون) و (فرويد) عن الوحوش التي تعيش في ثنايا ما تحت الشعور الغامضة ، وجاء (دالي) ليبرزها بكل ما وسعه من وضوح ، ان ما اضفاه هو مناخ الحلم المعقد ، بتفاسير تفصيلاته المعقدة : [يتجلى كل طموحي في تجسيد صور اللامعقولية المحسوسة ، بأقصى درجات تسلطهوس الدقة ...] .

غرائب الريشة ، التي تلذذ بها الفنانون من فرانس هالس الى مانيه ، بدت محرمة عليه . كان (دالي) يتقن حرفيا رسم لوحته ، لانه كي تكون (مبهرة الصدق) ، تتطلب أشياؤها الذهنية الوصف بلغة تقليدية ، وليس من لا شيء ادعاؤه في أنه [فيرمير عصره] ، و [رافائيل زمانه] ، الا اننا نلمس في



سلفادور دالي

لوحاته هذا التناقض السريع : [كل شيء خيال في أعمال دالي ولا شيء فيها متروك للحياة] .

انتاجه لما بعد الحرب كان ضخما ، وانحصر في بعض المواضيع الكبرى وهم عصر الفضاء ، والقنبلة الذرية ، والتصوف : [لا تخافوا الكمال ، لن تصلوا اليه أبدا] ، والسياسة [سأله احد الصحفيين بلهجة جادة أ (خوان كارلوس) ، هل هو ذكي حقا ؟ ...

وأجابه (دالي) : انه اذكى منك بكثير ، واجمل منك بكثير ، ومن عائلة معروفة اكثر من عائلتك بكثير] ، والعشق ، وزوجته (غالا) التي كانت تحلو وتحلو مع كل حبة زبيب تألها] ، وكان مستمرا في رسمها بانقياد مزعج .

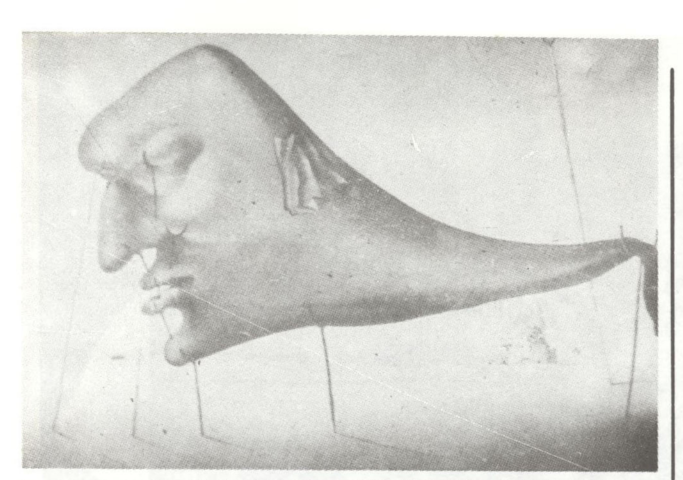
مع موت (دالي) فقدت الموجة السريالية العاتية آخر عمالقتها ، لم يكن بلهجته المميزة ، ونظرته الملهمة،

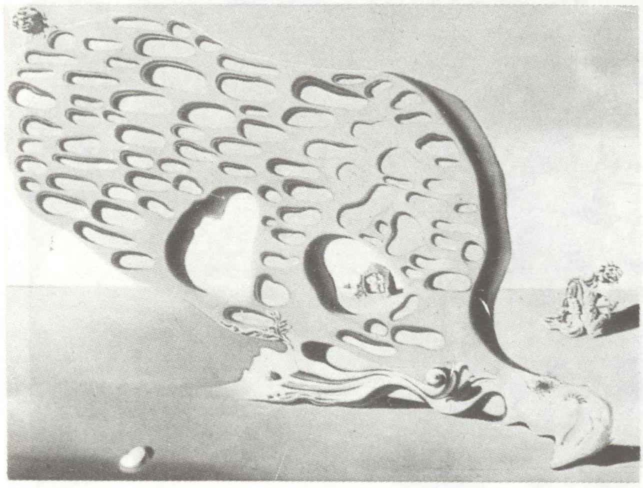
وشاربيه المدهونين ، المعقوفين كأنهما الكنارة ، بأقل شهرة من لوحاته ، لقد جاء (سلفادور دالي) طفل كاتالونيا المعجزة ، الى باريس كي يعيش المغامرة السريالية ، وسيعيبه (أندريه بروتون) في ثروته عندما اخترع له لقب (شره الدولار) [أفيدا دولارز (دالي) ، الفنان الذي احتفى به العالم كله ، والذي كان يعتبر ان مركز الكون يقع تماما في محطة [بربيتيون] ظل على الدوام يلاحق فنا عظيما ، بهذيان مضبوط الجموح تماما ، وباسم خلود الفن ، كان السباق الى الاشكال والصيغ ، ليهدرها بالصورة الامثل .

هذا الذي مات أخيرا في (فيغراس) ، في عامه الرابع والثمانين ، كان آخر العمالقة الذين صبغوا عصرنا بأبهى الالوان .

في المدرسة القروية ، لم يكترث دالي الا بالرسم ، وفي العام (١٩١٨) وعمره آنذاك ١٤ عاما ، قدم اولى لوحاته الى (المسرح البلدي) بعد ذلك بثلاث سنوات ، انتسب الى مدرسة الفنون الجميلة في مدريد ، في النهار ، كان يحضر الدروس ، وفي الليل يرسم اللوحات التكعيبية ، وفي العام التالي ، واثناء زيارة الملك (الفونسو الثامن) الى مدرسة الفنون الجميلة ، كلف (دالي) بمرافقة العاهل الاسباني من صالة الى أخرى ، وفي العام (١٩٢٣) حملوه مسؤولية الاضطراب السياسي ، وابعد عن المدرسة لمدة سنة ، وقضى (٣٥) يوما في السجن ، وبعد طرده من المدرسة نهائيا عام (١٩٢٦) ، سيرسم (دالي) ديكورات اول مسرحية للوركا عام (١٩٢٧) في مدريد ، وبعد ذلك ، سيرافق (بونويل) الى باريس ، وسيمثل معه فيلم (الكلب الاندلسي) ، وسيصادف هناك (أندريه بروتون) و (رونيه كريفيل) .

كان دالي يصرح دائما بأنه سيوصي بالقسم الاعظم من اعماله الى مبرة (غالا – سلفادور دالي) في فيغراس ، وبعد وقت قصير من افتتاح المتحف ، وفي لحظة غضب ، مزق دالي الوصية التي كتبها في صالح (مبرة فيغراس) كانت البلدية قد انتزعت اسم (غالا – دالي) عن ساحة فيغراس القائمة امام المتحف ، وفي ذلك الوقت ، على ما يعتقد ، عام (١٩٧٥) ، كتب (دالي) وصية لصالح الدولة الاسبانية ، والهيئة الادارية العامة لمقاطعة كاتلونيا ، في برشلونة ، على غرار وصية (غالا) التي جررت عام (١٩٧٥) وحررت وصية أخرى في كانون الاول (١٩٨٣) شملت (١٨٠ – ٢٠٠) لوحة زيتية يقدر ثمن كل منها ب (٣٠٠ الف دولار) ، ومن هذه اللوحات التي هي جزء من مجموعة الفنان الشخصية ، هنالك (٥٠) لوحة موجودة في





١ - النوم - دالي - (من اجمل لوحات المرحلة السريالية)

٢ - لغز الرغبة - دالي (سنة التقائه مع غالا)

(بور – ليفات) ، في البيت الذي سكنه دالي حتى بداية الثمانينيات ، أما الاخرى ، وقد عرض بعضها في بوبورغ أثناء المعرض الاستعادي لعام (١٩٨٠) فكانت موجودة في نيويورك ، داخل الخزائن ، واخيرا ، بقي جزء آخر ، ولاسيما من بين لوحاته الاخيرة التي رسمها عام (١٩٨٢) (١٩٨٣) ، وعرضت في (مدريد) و (برشلونة) في السنة نفسها ، في (بوبول) ، كل هذه اللوحات ، وبناء على طلب (دالي) احضرت الى (تورغالاسيا) ، بعد موت (غالا) ، وتشكل جميع هذه اللوحات الجزء الابرز من الثروة التي تركها دالي وكل السيولات التي امتصتها نفقات حالته الصحية ، ليس لدالي ورثة مباشرون ، وكانت علاقته بأخته (آنا ماريا) مضطربة منذ وقت طويل .

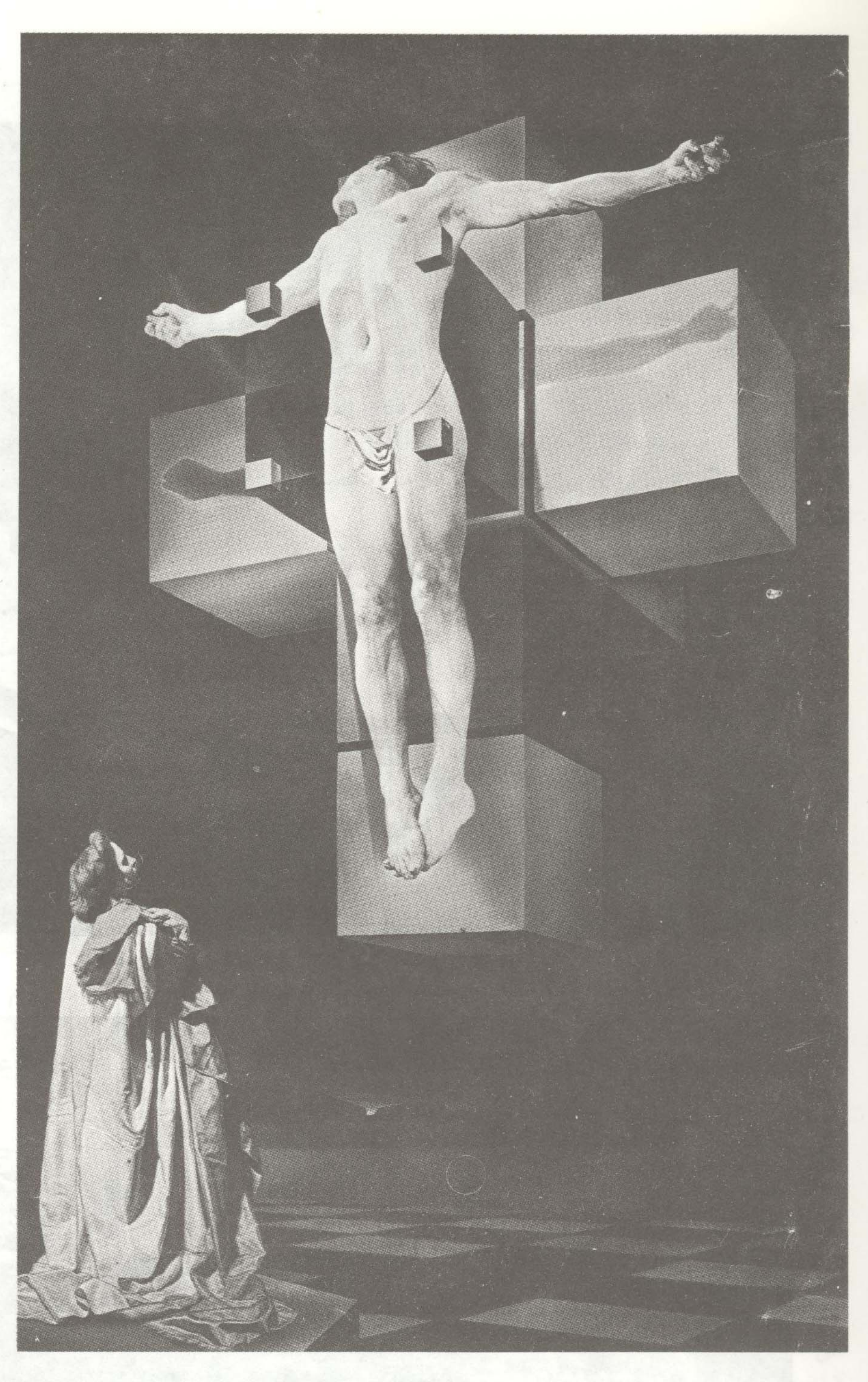
(دالي)

لوحة شخصية للسيدة تاس

(دالي)

حضور الذاكرة





سلفادور دالي (الصلب)

في العام (١٩٧٩) انتخب دالي العضوية اكاديمية الفنون الجميلة في اسبانيا، كعضو مشارك من خارجها، ومع تقدمه في السن ، بدا اكثر فاكثر التصاقا بالصورة التحريضية التي لازمته ايام الشباب ، لم يعد يكتفي بأن يكون موهوبا ، بل بات باحثا عن الشهرة ، لكن الشهرة لا تتعايش مع الموهبة ، التي لا يناسبها سوى المجد ، كان بلزاك يقول [المجد هو شمس الاموات]. وليس من شك في انها ستكون بانتظاره في العالم الآخر، الا ان موقعه تحتها سيكون مثار جدل ، بسبب بعض التهريجات التي ليس بوسع فنان كبير ان يترك لها سبيلا اليه ، ومن هنا يذكر البعض ان (دالي) أساء شهرة فنه ، كان يؤمن بفكرة أنه اذا لم يمتدح المرء اعماله الخاصة به ، فان احدا لن يفعل ذلك بمثل ما تستحق ، وبحرارة، لقد وصف نفسه بأنه (عبقري) لكن النقد يمتقت ان يمنح فنان نفسه شهادات رضى بهذه الفخامة ، فهو يفضل التواضع ، وللحقيقة ، لم تكن هذه الصفة غائبة عن شخصية (دالي) ففي حياته الخاصة كان متواضعا أمام فنه ، ولكن ما ان تظهر (غالا) أو أحد الصحفيين ، أو واحد من المعجبين بفنه حتى ينبثق (دالي) الهاذي ، المجنون بعظمته ، فيحار في أمره الا من عرفه حق المعرفة في أنه غير معتوه ، وقد قال ذات يوم [الفرق الوحيد بيني وبين



حلم كريستوف كولومبوس (دالي)

المجنون ، هو أنني لست مجنونا] وقال ايضا [انني وحش ذكاء] .

ان (دالي) الذي استرشد على الدوام بالموهبة الشخصية والعفوية ، ابدى اعجابه الشديد بالرسامين الكلاسيكيين ، وب (سطحية الهامهم) .

كانوا (ستة عشر) سرياليا ، طواهم الموت واحد بعد الآخر : [بروتون ، وايلوار ، وماكس ارنست ، واراغون] ، حتى بونويل ١٩٨٣ ، وكان آخرهم ذاك الذي عاش في كاتلونيا ، مركيز (بوبول) ، والذي عرف باسم (سلفادور دالي) هذا الدون كيشوت ، صاحب الساعات الرخوة .

[سلفادور فيليب جاسينتو دالي] اي دومنيش، ابن كاتب العدل في مدينة فيغراس ، الذي رسم أولى لوحاته في سن السادسة عام (١٩١٠) وابعد عن (اكاديمية سان فيرناندو) الملكية للرسم في مدريد ، بسبب (المشاغبة) ، دخل مسرح العالم في باريس عام (١٩٢٩) من باب المرحلة السريالية الظافرة آنذاك، وفي السنة نفسها ، أقام معرضه الاول في العاصمة الفرنسية ، حيث كان بانتظاره أيضا تصوير فيلم (الكلب الاندلسي) مع بونويل ، وفي السنة نفسها ايضا كان لقاؤه الاول مع (غالا) ، وبرفقتها سيغزو العالم ، بدءا بأمريكا التي قصدها لاول مرة عام (١٩٣٤) ، وهناك ، ستخصص له مجلة (التايم) صفحة الغلاف الاولى عام (١٩٣٦) وكان عمره (٣٢) سنة ، كانت تلك مرحلة مكثفة من النشاط الفني والثقافي ، وأكد في حينه أن الرسم بالنسبة له لا يشكل سوى أداة للتعبير ، من بين الوسائل الاخرى.

هذا (الاسباني المجنون) ، كما أسماه بعض النقاد الامريكيين ، كتب الكتب ، والسيناريوهات ، والنصوص لعروض الباليه التي رسم ايضا ديكوراتها، وزين المخطوطات والكتب والقصائد بالرسوم ، القى



ليديا (دالي)

المحاضرات .

وفي تلك المرحلة ، أفصح المخترع العبقري عن نهجه الفكري وطريقته الذهانية – النقدية ، التي اثرت في كل فنه وجميع نشاطاته ، وفي الوقت نفسه الذي رسم خلاله بعض لوحاته الجميلة ، تلك التي تنتمي الى قمة المرحلة السريالية : (النوم) و (اصرار الذاكرة) المزينة بالكركند ، والقبعات على شكل حذاء او ضلع حيوان او انسان) ، انها زوبعة من الابداعات الموازية ، التي انضبط جنونها البادي ، بعناية .
و (الحلم) ، راح يرش العطور ، ويرسم ربطات العنق عندما اطلق عليه بروتون اسم [افيدا دولارز] (شره الدولار) ، عقب على ذلك بقوله : [معظم الناس يعملون كي يكسبوا المال ، اما انا فانني اكسب المال كي استطيع العمل] ، وجمع دالي الكثير والكثير من المال .

في سنواته الاخيرة ، توقف (دالي) عن الرسم ، وبعد مرضه ، اضحت يده اليمنى مضطربة ، وظل يعيش في حالة من (المشاريع المؤجلة) ، وبعد حريق (قصر بوبول) واصابته ، وانقاذه ، عاد ليعيش في (فيغراس) مسقط رأسه ، واستقر في (لاتورغالاسيا) احد اجنحة متحفه – المسرح ، وحيث طلب دفنه بعد الموت ، تحت القبة في قلب المسرح الصغير ، وهو ما حدث .

وقبل اشهر من موته ، قرر ان ينهي حياته بكتابة مسرحية تراجيدية ، ولكن لماذا هذه ؟ ، لقد رسم اكثر من الف لوحة حملت مجده ، وظلوا يسمونه [اغلى رسام هي في العالم] حتى لحظاته الاخيرة ، لقد اعتبر هذه المسرحية الشيء الاهم الذي بقي لينجزه ، لكنه بدأ من النهاية عندما استهلها بكلمة (ستار) ، ويبدو انه رأى في ذلك الطريقة الوحيدة لجعل موته ناجحا .

بقي ان نذكر ان هم دالي الوحيد تجسد في دمج السريالية بالتراث .

ـ [غـالا] :

[لولا غالا لخلا العالم من العبقرية ، ولو لم تكن غالا لما وجد (دالي)] .. هذا ما كان يردده .

لقد نسجت (غالا) سعادته التي رعت تفجر عبقريته ، اعترف بحبه عندما رآها على شاطىء (كاواكس) ذات يوم من عام (١٩٢٩) كانت هي ، لقد تعرفت اليها من ظهرها العاري .

[هيلينا ديميتريفنا ولاكونافا] كانت من مواليد عام (١٨٩٣) في روسيا ، تزوجها (بول ايلوار) عام (١٩١٧) ، واسماها (غالا) وفي ذلك الصيف ، عام (١٩٢٩) ، كانت ترافق الشاعر القادم في زيارة لصديقه الرسام ، وعندما وضع (دالي) يده في يدها ، انتابته ضحكة مجنونة ، ولكن لم يبد على الشابة أي ضيق [يا صغيري ، لن نفترق بعد الان] ، هكذا خاطبته ، وقفل (ايلوار) راجعا لوحده ، بقلب محطم ، ولتظل هي ، على مدى (٥٣) عاما ، ربة الفن الداليانى بلا منازع ، بعد أن كانت ملهمة السرياليين) .

لم يغادر أي منهما الاخر منذ لقائه الصاعق بها ، ولم يكف منذ ذلك الحين عن تمجيدها :

ـ [انني اتجلى في (غالا) ، وهي التي تجمع كل الاريج الذي أحوله الى عسل في خلية روحي] . بعد أن أضحت وحيدة الحضور في كل لحظة من حياته ، وفي كل رواية من أعماله ، ستغدو كاهنة العبادة الداليانية ، ومنبع الهامه واختصار كونه ، ومن (ليدا) (١٩٤٩) الى (الرسم المجسادي) (١٩٧٦) المستوحى من (مرسم) فيرمير ، ظلت غالا موديل وملهم منهجه الهذياني ـ النقدي ، ومن عام (١٩٥٩) السنة التي تلت زواجهما الكنسي ، وزمن (حلم كريستوف كولومبس) ، ظل يرسم غالا مكللة بهالة ، في منتصف المسافة بين السماء والارض ، وفي كل ذلك لم يكف دالي عن دراسة رسامي الماضي ، مرورا بـ (فيلاسكيز) وحتى (ميسونييه) ، ومن (ميبه) الى (فيرمير) ، وبقي يمزج اعادة الابداع بالتجربة ، ويوجد تقنية فائقة التصويرية [حيث تغدو كل لمسة فرشاة قطعة من الخلود] .

---

١ ـ مجلة « الفيغارو » الفرنسية / عدد نهاية كانون الثاني بداية شباط ١٩٨٩ .

٢ ـ مجلة « باري ماتش » الفرنسية / عدد اول شباط ١٩٨٩ .

٣ ـ مجلة « لونوفيل أوبزرفاتور » الفرنسية / عدد اول شباط ١٩٨٩ ونهاية كانون الثاني .



صورة العصر الذي أهداه إلى غالا

صورة دالي مع طفلة .



الحوار المتكافئ بين التقنية والتشكيل في الحفر العميق البولوني

عبد الكريم فرج

اصبح من المتعارف عليه ، لدى جميع الباحثين الاختصاصيين ، أن المرحلة الحديثة في فن (الحفر البولوني) بما تحمله من جديد ، ترتبط بمرحلة الحداثة (المودرينزم) ، والتي بدأت في مطلع القرن العشرين ، وامتدت حتى بداية الحرب العالمية الأولى ، فبقدر ما كان (فن الحفر) يضطلع بمهام تطبيقية في القرن التاسع عشر وقبله ، اصبح في نهاية القرن التاسع عشر يمتلك طريقا مستقلا ، وحظي باحترام وتقدير كاتجاه متميز في مجال الفنون التشكيلية .

ولعب (فن الحفر) الذي يقوم بمهمة نسخ الأعمال الفنية القديمة دورا هاما ، في ولادة الحفر الفني ، لأن الذين مارسوا النسخ كانوا يتمتعون بدرجة عالية من الأهلية الحرفية والتقنوية ، ومن المفيد جدا أن نتعرف على بعض هؤلاء الفنانين وأعمالهم ، وما توصل اليه الحوار بين التقنية والتشكيل في منجزاتهم ، فربما يعتبر ذلك المدخل الحقيقي الى عالم فن الحفر البولوني المعاصر .

في مقدمة هؤلاء الفنانين (ف. ياشينسكي) الذي عاش وعمل خارج بولونيا وكذلك (إ. ووبينسكي) الذي ابدع وعاش داخل الارض البولونية ، فلقد تميز هذين الفنانين على وجه الخصوص بخبرة تقنوية عالية، مكنتهما من ترجمة أعمال التصوير الزيتي الملونة ، الى قيم رمادية تحمل احساس اصولها بدقة واتقان .

لقد شكل نسخ الصور الزيتية وتحويلها الى عالم الحفر ـ الأسود والأبيض ، تيارا هاما ساهم في تطور ونمو فن الحفر البولوني المعاصر ، كما أن فن الكتاب والرسوم التوضيحية ، شكلت باخراجها الفني حلقة هامة تربط فن الحفر النسخي بالحفر الفني الخالص، وساهما معا في ممارسة الحفر كفن مستقل بين الفنون التشكيلية الأخرى .

وبالرغم من انه لم يتضح ذلك التجسيد الكبير لفن الحفر بالشكل اللازم في اوائل القرن العشرين ، الا انه اخذ يتضح بشكل جلي ، وذلك التحول باتجاه معرفة (فن الحفر) ووظائفه في المجتمع ، والرغبة في ممارسته بين الفنانين ، واتجهت الانظار نحوه في أوساط المهتمين بالفنون التشكيلية .

تقدم استعمال التصوير الضوئي (الفوتوغراف) تقدما ملموسا في بداية القرن العشرين ، واخذ الاعتماد عليه في نسخ الصور ومجال الصحافة ، والمجلات يزداد يوما بعد يوم ، حتى حل محل (الحفر النسخي اليدوي) ، لقلة كلفته واختصاره للزمن ، غير ان ذلك أعطى دفعة حيوية جديدة لفن الحفن اليدوي كفن مستقل ، وتابع تقدمه على يد الفنانين الحفارين ، والذين وجدوا ذلك فرصة عظيمة لابعاد فن الحفر عن الوظائف المقيدة والمقننة ، واخذوا يمارسونه من باب الحرية الواسعة بحثا عن قيم تشكيلية وتعبيرية بحتة، ضاربين عرض الحائط بكل الأسس الأكاديمية والكلاسيكية لهذا الفن .



(ف .س . ياشينسكي)
المرحلة الأولى في (بورتريه رجل) نقلاً عن لوحة فان آيك حفر بالمنقاش والابرة .

تشكل تجمع فني كبير من المصورين الذين اتجهوا (مجال الحفر) وتركوا خطا واضحا ومتميزا في مجرى التطور التاريخي لفن الحفر البولوني ومن هؤلاء : (ري . يانكيفيتشس) و(ف . فيس) و(ل فيتشوكوفسكي) و(ف يابوتشنسكي) و(ز . ستانكوفيتش) و(ك . براندل) ، وغيرهم كثيرين . بالاضافة الى الذين مارسوا فن النسخ لأعمال التصوير الزيتي وكانوا أيضا من المرسخين لقيم فن الحفر ، ومن الذين أوجدوا له ركائز مقنعة جدا كفن يقوم على (الأسود ـ والأبيض) في المجتمع البولوني أن الوقفة هامة عند أعمال هؤلاء الذين اضطلعوا بمهمة النسخ ، فلم تكن أعمالهم مجرد نقل ، بل اقتضت الترجمة الى لغة الأسود والأبيض صياغة تشكيلية بارعة ، تحمل كثيرا من اسس الابداع المتفرد ، والتدخل الذاتي ، مما جعلها تدخل في نطاق أعمال الحفر الابداعية الأصلية ، وتنضم الى حركة النهوض الفني الكبير في مجال (فن الحفر) في مرحلة الحداثة . فالفنان (ف. س. ياشينسكي) ١٨٦٢ ـ ١٩٠١م ، والذي عاش منذ حداثته خارج (بولونيا) كان يعمل دوما وفي كل مراحل دراسته لتعميق خبراته في الحفر العميق ، حتى انه عُرف في أوروبة من خلال معارضة الكثيرة ، والحدا من الذين يمتلكون أسلوبا متميزا في فن الحفر

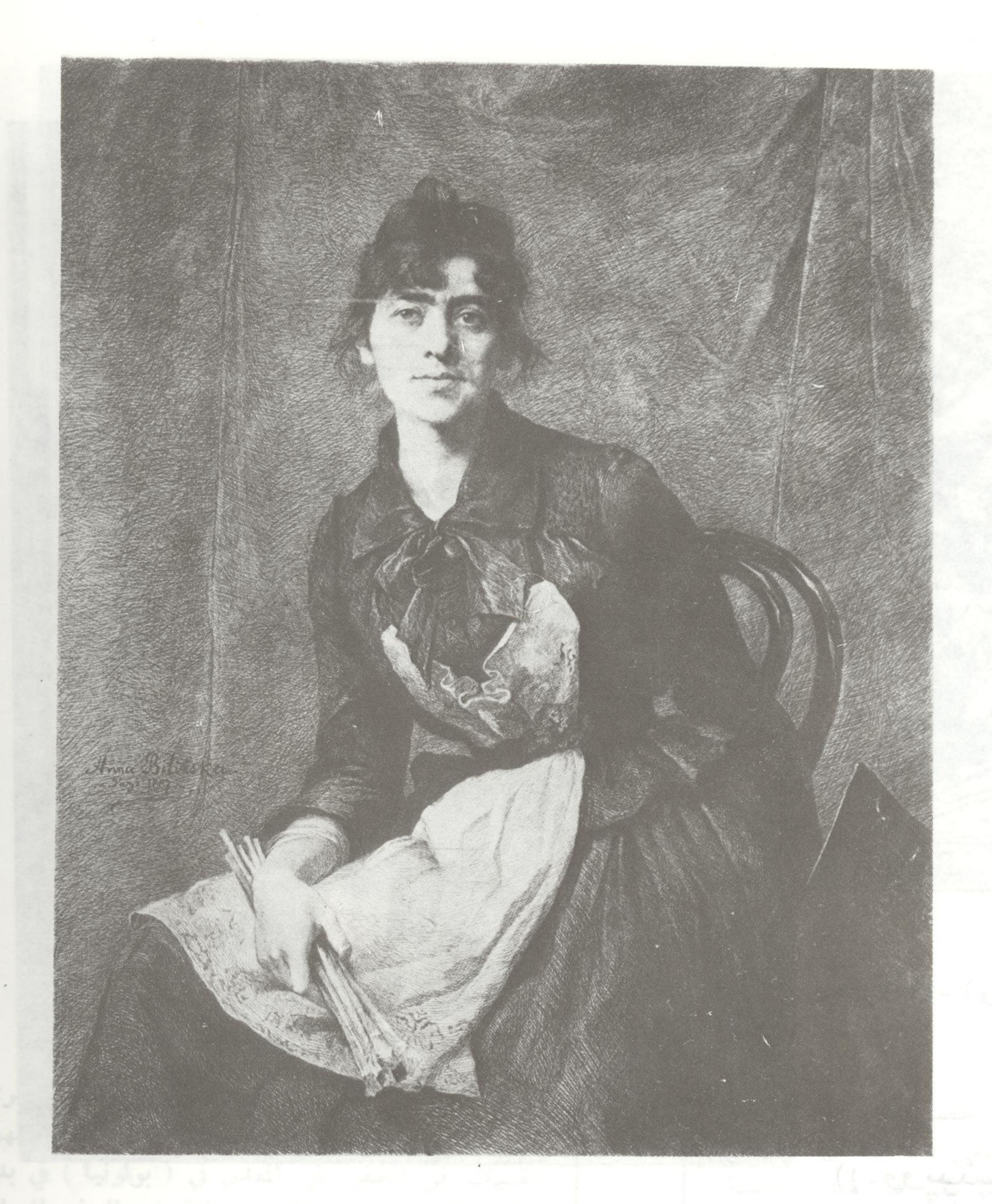


ف .س . ياشينسكي)
المرحلة النهائية في (بورتريه رجل) نقلاً عن
(فان ايك) منقاش . إبرة حادة حمض قوي

العميق ، اذ انه اتقن لدرجة الكمال (نسخ الصور الزيتية وتحويلها الى لغة الحفر) بواسطة المنقاش وإبرة الحفر الحادة ، وبرع في تقديم القيم اللونية المتدرجة ، وملمس المادة التي ينقلها بصورة تتلاءم مع احساسها في لوحة التصوير الأصلية ، أو تزيد عليها غنى وثراء .

سلك هذا الفنان سلوكا خاصا في بناء (لوحة الحفر) لفت نظر المتذوقين والمهتمين ، وذلك بانه ينهي البقع اللونية العائمة في لوحتــه قبل العمل في الرماديات الفاتحة (بعكس الاتجاه المألوف في الأسس التقليدية لبناء لوحة الحفر الذي يبدأ بالرماديات ثم الأسود) ، فلقد كان همه أن يرصد اكثر البقع اللونية شدة في العمل الأصلي ، يثبتها في لوحة الحفر ، ثم يؤكد عليها باصرار ، حتى اشتهر بهذا الأسلوب في عمله الفني بالحفر العميق . ربما يعود السبب في ذلك لعلة في بصره ، فلقد كان مصابا (بعمى الألوان) ، وكان يميل الى الصور التي يراها تزداد قوة وروعة اذا تحولت الى قيم الاسود والابيض ، ومن هذه الزاوية كان يملك نظرته الخاصة والفريدة .

ان تحليلا معمقا لبعض اعماله التي نفذها بالحفر العميق تقدم دليلا ملموسا على اسلوبه التقنوي البارع، وكما يقول النقاد ، انه عندما يحوّل لوحة الى قيم الأسود والأبيض ، فانما يرسم صورة اهم اللحظات في حياته الداخلية ، فلناخذ (صورة رجل : بورتريه) (شكل ٢) منقولة عن لوحة (فان ايك) ، والتي انهاها في العام ١٩٠١ م ، بعد ان استغرق في تنفيذها حوالي

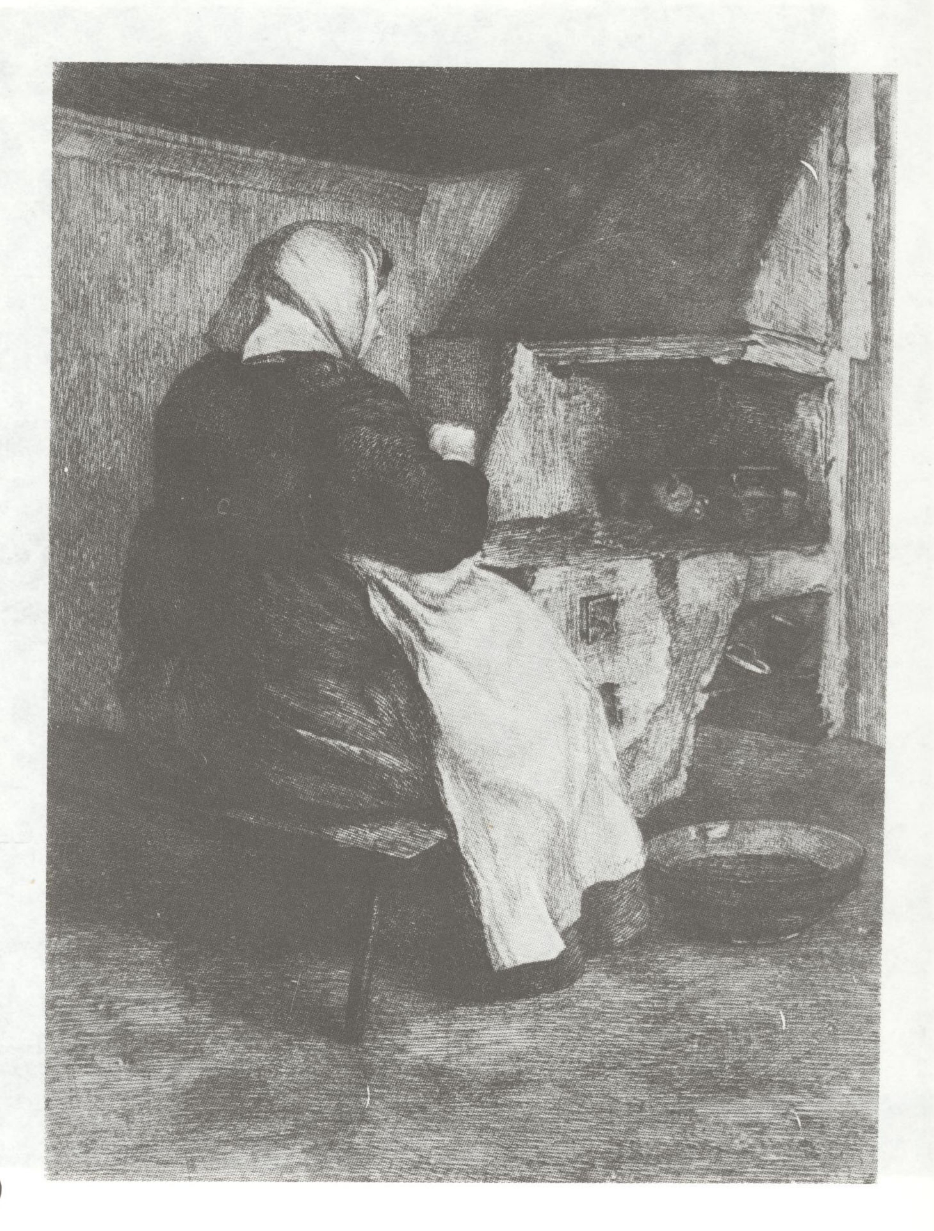


(إ. ووبيينسكي)
بورتريه أنّا بيليينسكا
(حفر بالحامض القوي)

أربع سنوات ، نفذها بتقنية الحمض القوي ، والمنقاش فلقد أحاطها بدرجة كبيرة من الصبر والعناء ، من خلال مراحل الحفر المتعددة التي مارسها في الانجاز طيلة هذه المدة من المسنين، لقد مر العمل بأربعة مراحل رئيسية ، ترك لها الفنان نسخا مطبوعة ، قبل أن تصبح عملا نهائيا ، لقد ابتدأ فيها بالمنقاش وانتهى بابرة الحفر والحمض القوي ، وفي المرحلة الثانية بالذات وجه اهتمام نحو الوجه والرأس كأساس في التكوين ، عمل في هذه المرحلة بعناية ودقة تفوق الوصف لاخراج القيم الرمادية المتدرجة ، التي تركزت عليها الأهمية في كامل اللوحة ، أبرز في هذه المرحلة أيضا ذلك التضاد بين الرأس والخلفية باستخدام المنقاش ، الذي أنجز به ملامح الوجه بخطوط دقيقة ناعمة تحركها يد فائقة المهارة والاتقان .

إن هدفه أن يتطابق الرسم المحفور مع الأصل ، ورغبته ان يضيف من ذاته شيئا في أعماق اللوحة ، كان هاجسه الدائم ، وهو الذي يدفعه ان يتفاعل مع العمل برغبة متأججة وحماس ملتهب ، ولقد قال عنه النقاد بما معناه : [ان (ياشينسكي) يضعنا امام جو الحرارة ، ومشاعر العاطفة التي يشعرها الانسان امام اللوحة الزيتية الأصلية ، عندما ننظر الى ذات اللوحة، وقد نفذها بطريقة الحفر العميق] .

ان أسرارا كثيرة خلف هذه الموهبة وهذه البراعة التقنوية، وربما يكون من أسسها تلك المداخلات التقنية العديدة في كل بقعة من سطح المعدن والتي تحوله الى سطح طري ، ينقل احساس اللوحة الاصلية وقيمتها



(إ. ووبينسكي) أمام المدفأة

حفر بالماء القوي

التصويرية وحتى اكتشاف تلك المداخلات في محفوراته، ليس أمرا صعبا ، فيكفي ان نضع أي بقعة منها تحت الضوء ، لنجد فيها عددا لا يحصى من التداخلات التي تقوم على التهشير المتنوع ، والمنفذ على سطح منسوج بشبكات مختلفة ، تحمل تأثيرات المنقاش ، والابرة الحادة والحمض القوي وآثار الحك والمسح مهما كانت تلك البقعة صغيرة ..

ان هذا الثراء التقنوي ليس زائدا عن الحاجة في أعماله ، انما يهدف لتحويل البقعة الى قيمة تشكيلية مجردة ، يتشكل فيها من خلال الخطوط المتكاثفة ومناطق الظل والنور ، وتدرجات القيم اللونية ذلك التعبير العميق في العمل الفني .

لقد وجدت بين أعمال الفنان التي نفذها بالحفر العميق أعمالا اصيلة لم تكن منقولة عن أصول اخرى ، استعمل فيها التداخل بين المنقاش والحمض القوي ؛ وهذا دليل أن الفنان كان يزاوج التقنيات ليضع عاطفته الذاتية في العمل المحفور سواء أكان نقلا او عملا فنيا أصيلا .

ان تلك القيم المتدرجة والرصد الدقيق لطيات اللباس وتنوع السطوح في ملمس المادة المرسومة يعطي برهانا على دقة ابرة الحفر والمنقاش المستعملين ، ويدلنا كذلك ان الفنان استعمل عشرات المغاطس في



(ي . يانكيفيتش) - الشجر المعمر - حفر بالماء القوي والابرة الحادة

حمض خفيف جدا ، حتى حصل على هذه الليونة والطراوة في السطح (الغرافيكي) ، كما ان الحمض كان يحضر بدقة كافية ، فلم يكن هجوميا في عملية التآكل ، ولم نجد في نسيج الخطوط المحفورة اي تأثير لتهشم النسيج الشبكي الخطي مهما كان دقيقا .

لقد ترافق عمل هذا الفنان مع حفار آخر يدعى (إ. ووبينسكي) (١٨٦٥ - ١٩٤٤) م ، والذي تعلم الرسم في مدرسة شهيرة جدا في بولونيا مدرسة (غيرسون وكامينسكي) ، ثم سافر الى باريس وميونيخ لمتابعة دراسته الفنية ، وبعد عودته الى بولونيا مارس الحفر في محترف خاص وتردد عليه كثير من الفنانين المصورين ، والذين انتهجوا طريق الحفر بناء على توجيهات ومبادرات ذلك الفنان تخصص هذا الفنان بنسخ اعمال التصوير الزيتي البولوني الشهيرة ونقلها الى عالم الحفر ، مثل اعمال (ماتيكو - غوتلب - فاوات - برانت) ، ومن اهم النقاط المضيئة في مسيرة هذا الفنان [انه كان المبشر الحقيقي لممارسة فن الحفر كفن وحيد ومستقل عن كافة الفنون التشكيليه الاخرى ، وبشكل او بآخر يعود له الفضل في انطلاقة نهضة تقنيات فن الحفر على المعدن في (بولونيا) في بداية القرن العشرين ، وبالتالي بداية فن الحفر البولوني المعاصر .

لقد توصلت براعة (ووبينسكي) في فن الحفر مرتبة الفنانين البولونيين المعلمين القدامى ، وخصوصا مقدرته في اظهار ملمس الأشياء وابدى تفوقا في تكوين الفراغ وابراز الحجم للعناصر المرسومة على السطح مستفيدا الى ابعد الحدود من مقوالة الضوء ، ولقد انجز أعمال الحفر مبتدئا من الفاتح الى المعتم حسب المنهج الكلاسيكي في فن الحفر ، واذا تناولنا واحدة من مشاهير اعماله المنقولة عن التصوير الزيتي (وجه الفنانة : أنا بيلينسكا) الأصل (للفنانة نفسها) ، بشيء من التحليل ؛ نجد النهج الموضوعي الدقيق ، في نقل الصورة ، من خلال تلك الدقة المتناهية في ترافق التهشيرات ونسيجها . تندرج قيمها الرمادية بليونة



(ي. بانكيفيتش) ميناء فيكامب - حفر بالماء القوي

ورفق ، لتسجل ذات المسحة التصويرية التي يحملها الأصل ، في ذلك الانسياب اللوني الرقيق من الأبيض وعبر الرماديات المتنوعة وحتى اللون الأسود ، واذا القينا نظرة شمولية على ذلك السطح (الغرافيكي) المحبوك بدقة واتزان لوجدنا أن كل جزء صغير اقتضى عناية خاصة وجهدا فنيا من قبل الفنان ، ووضع جميع طاقاته المبدعة ليقدم لنا العمل الأصلي متقمصا في صورة الأسود والأبيض .

..... صحيح أن الفنان حصل على نتائجه باستعمال الحمض القوي ، ولكن الحمض كوسيط لا يعطي نتائجه الا اذا واجهته خبرة عميقة ووعيا كاملا لنتائج الحفر ، الذي لا يعلمه الفنان الا بعد الطباعة ، واتسعت شهرة الفنان بتقنية (الحمض) القوي ليس في اعمال النقل من الصور الزيتية بل من انجازه لأعمال أصلية من أمثلتها [أمام المدفأة] شكل (٤) ذلك العمل الذي وضع فيه الفنان نهجه المتميز بالتعبير عن (الفراغ والعمق)، من خلال تهشيرات بسيطة متقاطعة ، استطاع من خلالها أن يبني الأشكال المختلفة كحجوم وسطوح ، ضمن صياغة متناغمة تعطي احساسا تصويريا رائعا يملأ أرجاء التكوين بسلاسة وليونة ، بعيدة عن ذلك الجو الصدامي بين الأسود والأبيض ، ويظهر ذلك بوضوح في غطاء راس المرأة ، وفي الازار الرمادي والأبيض وفي هيكل المدفأة ، يدل ذلك بمجموعه على فهم الفنان الدقيق لتوزيع الضوء ، واحساسه بالايقاعات المتوازنة للأشكال والحجوم لدرجة يقترب تنظيمها من الحس الزخرفي ، وعلى هذا الأساس يعتبر الفنان (ووبيلنسكي) في مجرى التاريخ البولوني مجددا لأمجاد الحفر العميق في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

ان تاريخ النهوض الفني في بولونيا - الحداثة ، وكان مرتبطا بمجموعة كبيرة من المصورين الذين عبّروا بحرية كاملة عن أفكارهم الفنية من جهة ، ورسموا

صدى حقيقيا لتيارات التطور في الفنون التشكيلية في البلاد الأوربية ؛ كان في مقدمتهم الفنان المصور (ي . بانكيفيتش) ١٨٦٦ - ١٩٤٤ م ، والذي كان انطباعي النزعة في أعمال التصوير ، غير انه في مجال فن الحفر العميق ، تحوّل عن التيار الانطباعي من خلال تجاربه العديدة في تقنيات الحفر العميق ، واتصاله بمجمل التغيرات التي عرفها في أوربة ، لقد اعتمد في بناء تكويناته على أسس تنطلق من الواقع ، والذي عبّر عنه بخطوط وتهشيرات ناعمة ودقيقة ، تزداد شدة ورسوخا من خلال التقابل الشديد بين الظل والنور ، واعتمد في تنفيذ اعماله على تقنية الابرة الحادة ، والماء القوي ، والتي كانت تستجيب لأسلوبه المختصر والمبسط فيفهم الأشياء، وعالج بكثير من الجدية والفهم قضية (العمق الفراغي) في اللوحة وابرز في مقدمة مسائل التشكيلية (قضية الضوء) ودوره في بناء التاليف ؛ ففي لوحة (الشجر المعمّر) شكل (٥) أعطى مسالة الضوء أولوية كبيرة ، اذ تحولت ضربات الرأس الحادة والتهشيرات المنفذة بالماء القوي الى بقع لونية تميل في مجموعها الى اللون القاتم ولكنها تزداد كثافة وثقلا من خلال الضوء المبهر في الخلفية ، فيملك التكوين بتقابل النور والظلام ذلك الحضور المشحون بالحس التعبيري .

ان اعطاء القيمة المنيرة والفراغ المضيء عمقا منظوريا متراميا ، واعطاء القيمة العاتمة ، والبقعة المظلمة ، تلك الكثافة والحس التعبيري ، صفة ملازمة لأعماله في الحفر العميق . وهذه استدعت الأدوات المناسبة لاخراجها ، فقد كانت الخطوط المختصرة جدا، والتهشيرات غير المفرطة في التداخل هي السبيل لتثبت قيمه التشكيلية في لوحة (الحفر) فخطوط الحفر والتشهيرات عولجت (بكامل المنطق المبني على العقلانية) فحملت تلك البلاغة الفنية المقنعة . ان لوحته (ميناء فيكامب) شكل ٦ حفر بالماء القوي نموذجا لتلخيص الاشكال ومثالا واضحا على مقدرة الفنان في توظيف الخط لصالح القيمة التشكيلية ، واستفادته الكبيرة من مسألة التقابل بين الضوء الساطع والظل المفعم بالسواد ، ولقد تحول الضوء في أعمال [بانكيفيتش] الى مبدأ يتصف بالشمولية، وعلى أساسه تقع هندسة البقع العاتمة في اللوحة ، ليس من ناحية كونه ، مصدرا لتوضيح ورسم الاشكال بل من حيث مبدأ (للعمق الفراغي وصياغة فضاء اللوحة) ، وبالرغم من أن فناني مرحلة (المودرنيزم) في (بولونيا) عالجوا قضية الضوء بصورة مستفيضة، غير أن واحدا منهم لم يستطع ان يعطي للضوء في أعمال الحفر العميق هذه الجوهرية في (البناء الشامل للتاليف) ، واستغرق كثير منهم في قضايا اخرى



ف . يا بو تشنسكي
(مدخل قصر دوجوف في البندقية - حفر على الجلد

كانت على درجة من الاهمية : مثل الفنان : [فلكس يابوتشنسكي] ١٨٦٥ - ١٩٢٨ م ، الذي كان على معرفة جيدة في مجال الكيمياء ، فاتجه نحو الابتكارات التقنوية في مجال تحضير صفائح الحفر والاحبار اللازمة للطباعة ، وتحت تاثير ظروف معينة أنتهج طريق الحفر على الجلد ، بالابرة على (مبدأ الحفر الجاف بالابرة الحادة) ، ولدى حصوله على نتائج مسرة ، اخذ يبحث عن صفائح جديدة غير معدنية ايضا لتنفيذ رسومه بالحفر على سطوحها : مثل الكرتون المقوى المغطى بالصمغ والمعجون ، والرمل الملصوق على اللدائن وما شابه ذلك ، واستطاع بعد تجارب عديدة أن يسخر هذه المواد لخلق اجود (غرافيكية) ممتعة بعيدة عن الاطر والحدود الاكاديمية المعروفة في مجال

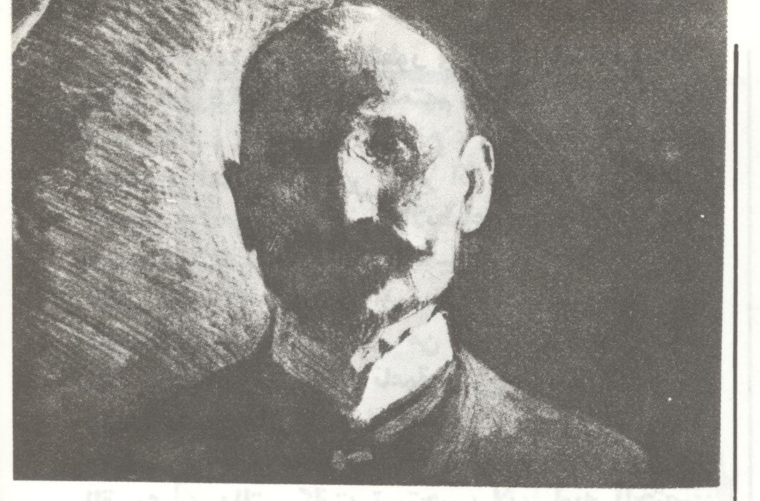
فن الحفر ان الشيء الجديد في هذه التقنية ، رغم تشابهها من حيث المنهج مع تقنية مع تقنية الابرة الحادة والماء القوي ، على السطوح المعدنية هو ذلك التحيز لشكل التشهيرات والخطوط ، التي تتسم بطابع العفوية والليونة والصياغة البعيدة عن التقييد والحرفية في اخراج الشكل العام للتاليف ، وذلك بسبب تمدد الخطوط المحفورة على سطح الجلد تحت ضغوط المكبس ، كما ان الفنان تجاوز مسالةالحصول على النسخ المتشابهة أثناء الحفر على اللدائن والجلد ، فمن العمل الواحد يمكنه الحصول على عدد كبير من النسخ التي قد تختلف اختلافا بسيطا أو كبيرا عن بعضها ، وذلك بسبب الحاجة في التغيير واستخدامه لمجموعات من الالوان كان يخترعها بنفسه ، كما ان اعماله المحفورة على صفائح الجلد ، لم تطبع على مكبس الحفر المعروف ، بل بواسطة آلة خاصة للعصر ، صنعها الفنان بنفسه لهذا الفرض .

اندرج هذا الفنان في تاريخ الحفر البولوني ضمن المبدعين والمجددين رغم مخالفاته الاسس الاكاديمية لفن الحفر التقليدي] لان مرحلة النهوض في زمن بولندا (الفتية) كانت تستدعي حرية التفكير فيمختلف المجالات الثقافية، وخصوصا في مجال الفنالتشكيلي، وقد احتفظت المتاحف وارشيف بعض المكتبات للجامعات الرئيسية في بولونيا والمكتبات العامة بنسخ عديدة من أعماله .

في لوحته [مدخل الى قصر دوجوف في البندقية] شكل (٧) ـ حفر على الجلد ـ تظهر براعة الفنان (يابوتشنسكي) في استخدام التنوع في ثخانة خطوط الحفر على الجلد ، واضافة الالوان على شكل بقع على سطح اللوحة الواحدة ، واجراء الطباعة على هذا الاساس ، ولقد أوصله ذلك الى تلك المسحةالتصويرية المملوءة بالحس الرومانتيكي ، والى تلك الخصوصية في توزيع البقع الضوئية في التكوين .

لقد دلت اعماله بالحفر العميق ، وبما تحمله من حرية في انتهاج التقنيات ، على اصالة وسعة اطلاع ، اعطت للقيمةالتشكيلية بعداذاتياملیئا بالرمزوالتعبیر، وجعلت الفنان واحدا من المبدعين الاصلاء في مرحلة (المودرنيزم) في مجال الفن التشكيلي .

ان الحرية التي تمتع بها الفنان البولوني في مجاله من حيث التقنية والتشكيل ، كانت سببا هاما جدا في عطاء غير محدود لمجموعة من الفنانين الذين اتسمت اعمالهم بقيمة تشكيلية وتعبيرية كبيرة من هذه المرحلة ويعطي الفنان [فويتشخ فيس] ١٨٧٥ ـ ١٩٥٠ م مثالا جديدا على معالجة موضوعاته بحرية ، أوصلته الى ذلك الحس العميق ، في الافصاح عن عالمه الداخلي



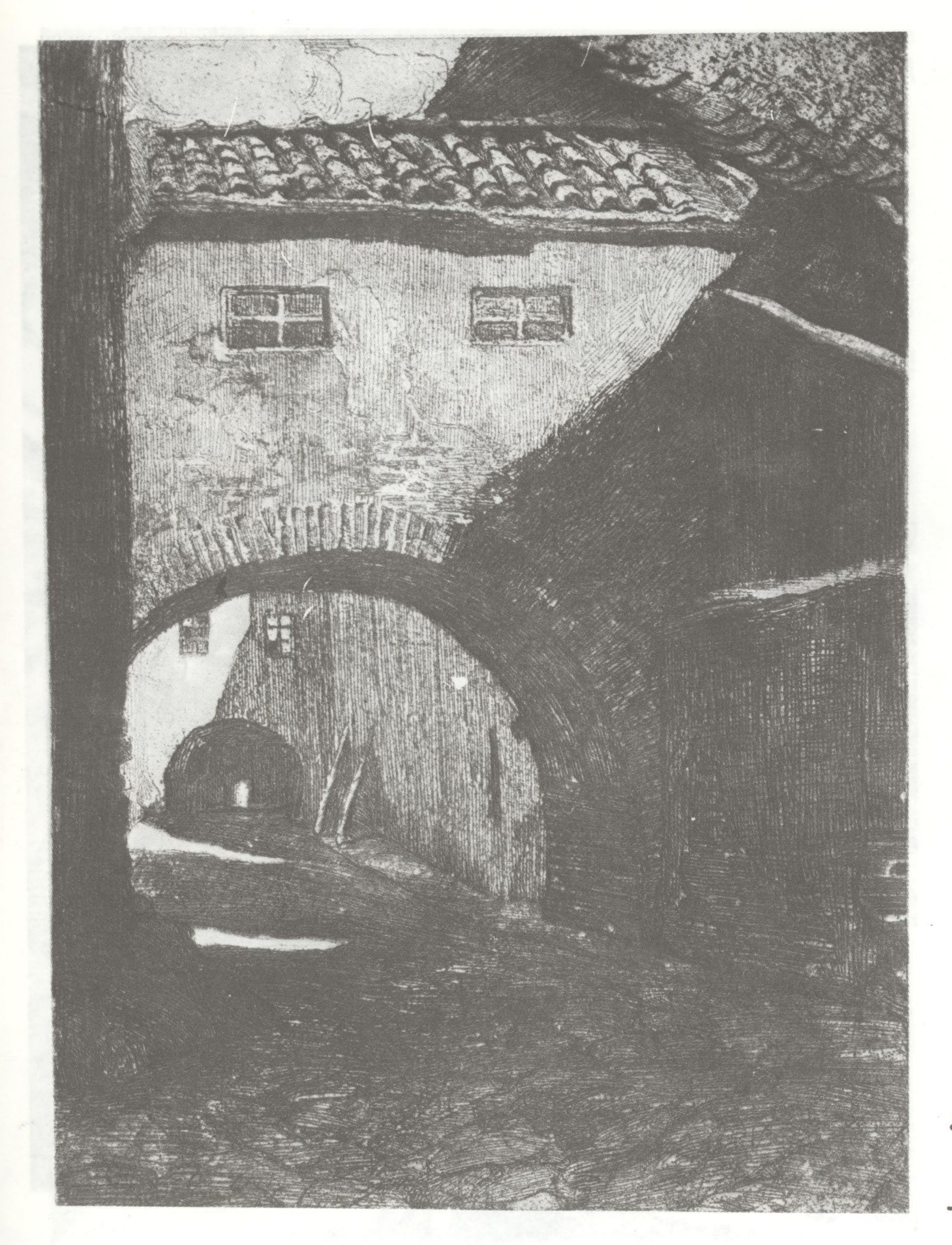
ل. ڤيتشوكوفسكي
(صورة شخصية - اوتوبورتريه
حفر بصبغة الماء : تعبير .



ڤ. ڤيس
فانتازيا - ساتيري - حفر بالابرة الحادة



ز - ستانكوفيتش
(بعد شروق الشمس) حفر بصبغة الماء - تعبير



(ز . ستانكو فيتش)
بوابة شارع بيقنا في المدينة القديمة بوارسو .
حفر بالماء القوي وصبغة الماء تغبير

بلغة الاسود والابيض لقد استخدم تقنيات : السكر مع القلفونة ، والابرة الحادة ، وكذلك الحمض القوي، وكثيرا ما يمزج بين هذه التقنيات للوصول الى التأثير المناسب عن طريق مجموعة من (الطبعات التجريبية) والتي كانت مراحل هامة في طريق الطبعة النهائية ، ففي لوحة الحفر (فانتازيا) شكل (٨) المنفذة بالابرة الحادة ، تحمل ذلك الاحساس العميق بالرمز من خلال ذلك التقابل بين الابيض والاسود في سطح اللوحة كما ان التشهيرة تتحرك برعونة تشبه طعنات السكين، تغرق السطح (الفرافيكي) بحرارة تزيد عن الوصف، ان الموضوع هنا مستخلص من عالم الفنان الداخلي الممزوج بالحرية والخيال والحلم رغم اعتماده في التأليف على بعض العناصر الواقعية .

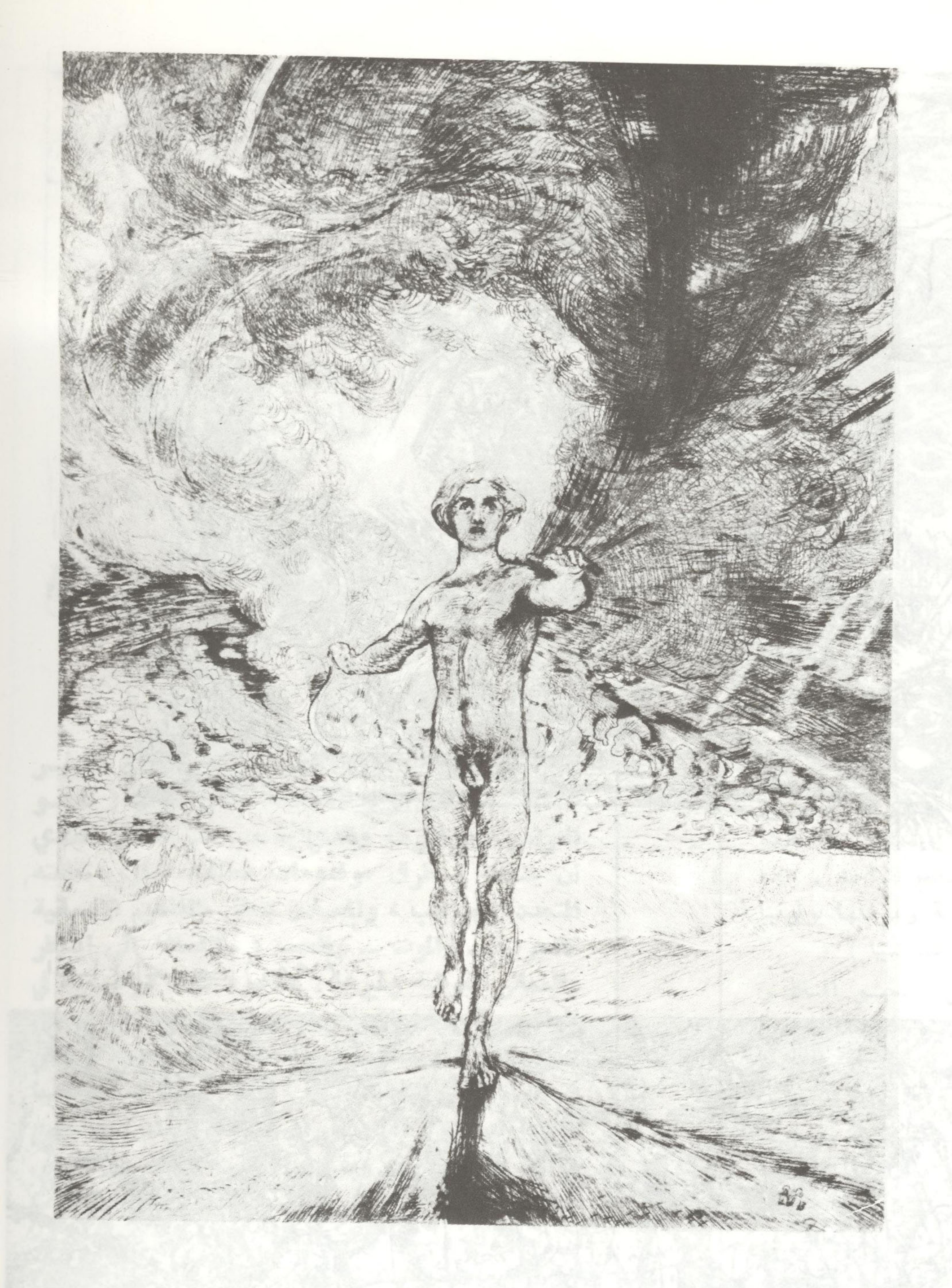
لقد اتضح من خلال البحث بروز دور الضوء في اعمال الحفر للفنانين البولونيين في مرحلة النهوض ، حتى اصبحت مسألة الضوء عنصرا رئيسيا في بناء التأليف ، وحاجة ملحة للبلاغة في التعبير او ابراز الرموز التى يرمي اليها الفنان في عمله (الفرافيكي)



ل. براندال
حزن فلورنسيا - حفر بالمنقاش
والماء القوي

ويأتي الفنان [ل. فيتشوكوفسكي] ١٨٥٢ - ١٩٣٦م مستعملا في الحفر العميق على المعدن تقنية صبغة الماء والشمع الطري ، والعجلات المدببة ، بالاضافة الى مداخلات الابرة الحادة والحمض القوي ، ليدعم كثيرا من القضايا التشكيلية التي عالجها من سبقه من الفنانين : البقعة اللونية المحملة بقيم التعبير ، والمسحة التصويرية في العمل المحفور ، التقابل الشديد بين الضوء والظلام ، هذه عناصره التشكيلية والتي بذل من اجلها جهودا تقنوية بارعة ومتقنة ، انطلق الفنان من الطبيعة ، وكان يعتبر ان التجريدات موجودة في الطبيعة ذاتها ، ولكن يجب علينا ان نعرف كيف نستخدمها بصورتها التشكيلية المبدعة ، ولـذا وجد ان التقنية وسيلة لاظهار حقيقة التشكيل ، فأخذ يزاوج بين التقنيات احيانا لاغناء هذه الفكرة والتعبير عنها .

في لوحته (رجل مع الفليون) المنفذة بواسطة العجلات المسننة ، تظهر براعة الفنان في الرسم اولا وفي تسخير هذه التقنية للحصول على ذلك التدرج المتقارب جدا ، والمملوء بحرارة اللون في الوجه ، وفي التأكيد على القيمة التعبيرية ، من خلال تعميق مناطق الظل ، واغراقها في ذلك اللون المفعم بالسواد ، ان تأثيرات العجلة الجميلة والمتغيرة ، تدعو المشاهد... أن يبحث عن تأثيراتها المتغيرة الشحنة في أصغر المساحات وادقها ، وتجعلنا نمتلىء احساسا بذلك



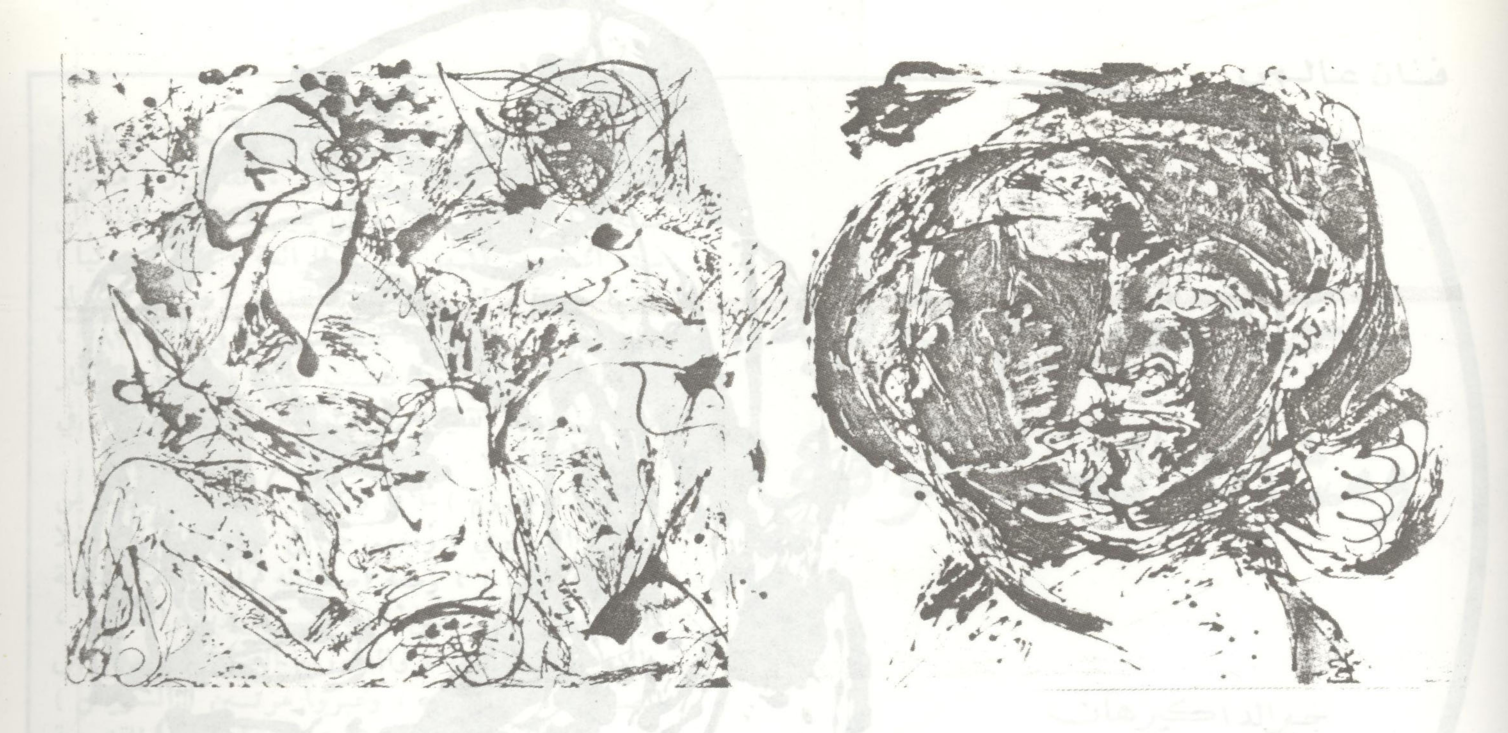
(ك . براندال) ـ اليقظة
حفر بالمنقاش والحمض القوي ـ
والابرة الحادة .

الحوار المتكافىء بين التقنية والتشكيل ، على ارضية التقابل الملموس بين السطح المضيء والبقعة العاتمة . وقد اشتهر هذا الفنان باستخدام البارع لتقنية صبغة الماء في الحفر العميق مستفيدا من كل امكانياتها في اعطاء قيم تصويرية متدرجة ، ان خبرة الفنان التصويرية في حقل (الليتوغرافيا) ، اعطت ثمارها أيضا في صبغة الماء ، وذلك لامكانية العمل بحرية تامة في كليهما ان ما تحمله لوحة (صورة شخصية) شكل (٩) المنفذة بصبغة الماء تدل على خبرة الفنان الواسعة في مجال التصوير والحفر معا .

ومن الفنانين الذين تركت اعمالهم أثرا في تقدم فن الحفر الغائر في مرحلة الحداثة الفنانة [زرستانكوفيتش] ١٨٦٢ ـ ١٩٥٥ والتي عمرت طويلا ، وعاصرت فناني مرحلة (المودرنيزم) بكل ما حملوه من افكار جديدة ، وكان لاعمالها في فن الحفر الغائر طعما خاصا جدا لانها مثلت في مناظرها الطبيعية ، تأثيرات الحس التزييني من خلال حركة التشهيرة ذاتها ، او من خلال تركيب عناصر التأليف . وايقاعات البقع اللونية في لوحة (الحفر) ، والشيء الهام في اسلوب هذه الفنانة ، ان هذه الروح التزيينية

حرب (١٩٤٧)

ايقاع الخريف (١٩٥٠)



وجه وحلم (١٩٥٣)

لم تكن بحد ذاتها ابتكارا جديدا ، بقدر ما كانت صدى هاما في اعمال (الحفر) لاتجاه الحس التزييني في العمارة ، والفنون التطبيقية والذي تمثل بتداخلات الخطوط التزيينية المتعانقة على السطح الواحد ، هذه المرحلة مرت في كامل البلاد الاوربية وعرفتها بولونيا في بداية القرن العشرين باسم (ستسسيا) .

اتجهت الفنانة [ستانكوفيتش] نحو المناظر الطبيعية (الطبيعة والعمارة) وكان من تقنياتها المحببة في الحفر العميق (صبغة الماء والحمض القوي) والجمع بينهما في بعض الاحيان ، ويتضح في العملين (بعد شروق الشمس) شكل (١٠) المنفذ بتقنية صبغة الماء ، وكذلك العمل (بوابة شارع بيفنا في المدينة القديمة) شكل (١١) المنفذ بصبغة الماء والحمض القوي ، ان الفنانة تبني التكوين من خلال بقع لينة تتمازج تمازجا زخرفيا رقيقا ، او من خلال تهشيرات ذات حركة تزيينية على السطح ايضا ، لقد عملت الفنانة بكثافة ، واستطاعت أثناء تعميق ابحاثها وخبراتها أن تسخر ذلك الحس التزييني لخدمة التشكيل . فابتعدت عن الطبيعة التسجيلية وحرفيتها لصالح التعبير الرومانتيكي ، وبذلك تضيف نقطة مضيئة الى فن الحفر في مرحلة بولندا الفتية .

وترتفع قيمة فن الحفر العميق على يد فنان بولوني ، عاش وعمل خارج بولونيا (في باريس) ، وتبلورت ثقافته الفنية من خلال بحث لم يعرف التوقف طيلة عشرات السنين وهو [ك٠ براندل] ١٨٨٠ - ١٩٧٠ م : مصور زيتي ، وحفار ، متعدد الاهتمامات، ولكن من احب وسائل التعبير عنده كان فن الحفر العميق ، ولقد تركز اهتمامه على ابراز (الجو الفراغي) في اللوحة والذي يصعب على الناظر العادي ان يلتقطه ، طرق موضوعات مختلفة توازي ثقافته المتعددة الجوانب ، والمصادر تتعلق بالمفاهيم الانسانية كالحرب - والموت - والحب ، بالاضافة الى المناظر والعمائر القوطية وغيرها ، عناصره كانت موجودة في الواقع ولكن اخراجها يعتمد على الرموز والخيال (الفانتازي) ، يضفي عليها بعدا واقعيا جديدا ، حتى في الصور التوضيحية التي عالج فيها (الكوميديا الالهية لدانتي) اغرب في اشكاله اغرابا لم نستطيع قراءته في النص ، وبقيت القصة مجرد معرض خارجي لخياله الرمزي الواسع الطيف ، ومن الصعب ان نجد له رسما توضيحيا او غيره لم يضع فيه (براندل) اصوله الفنية المعتمدة على الرمز والخيال، ففي لوحة (حزن فلورنسيا) شكل (١٢) المنفذة بالحمض القوي والمنقاش خلق جوا غريبا مليئا بالحركة والتعبير والرموز (فضاء لوني مترامي الاطراف) ، وضع فيه الآفاق البعيدة - الشمس اللاهبة ، الجبال المتعاقبة ، تداخل الخيال والواقع في الخلفية ، من خلال ذلك الجو الاسطوري الساحر ، وقد نسج الفنان كل بقعة بما يلاؤمها من نظام واتقان وحرارة في التهشيرة ، حتى قدم (لفلورنسيا) ذلك الجو الكلاسيكي في العمارة الذي تقبع فيه بحزنها العميق، اتسمت تهشيراته باللون الحار المتنوع الايقاعات والتي عبر من خلالها نسيجها المترابط عن تمازج ثقافات



دوف على قماش رقم/٧/ ١٩٥٢

وخبرات متعددة في اعماله الابداعية .

قضى (براندل) كل حياته خارج الوطن ، وربما حمله الحنين الى بولونيا ، ذلك الارتباط الروحي الذي لا ننفصم عراه ، فلقد كانت أعماله في فن الحفر تعبيرا صادقا عن خلجات انفاسه المرافقة لاحداث بلاده ففي العام ١٩١٨ م حصلت بولونيا على استقلالها يؤرخ الفنان ذلك في لوحته بعنوان (اليقظة) شكل (٢٣) نفذها بالمنقاش والحمض القوي والابرة الحادة أبرز فيها ذلك الفضاء الذي يمور بالحركة ، المحمولة على تهشيرات وخطوط متسقة تارة ، ومتنافرة احيانا أخرى ، تتحرك وكأنها محمولة على عاصفة هوجاء ، او كأنها تريد الخروج من حدود اللوحة ، لتعود من جديد طرية مروضة ، متآلفة ، تمسك برقاب بعضها البعض بكل محبة وحنان . ان الناظر الى لوحة (اليقظة) لا يستطيع ان يضع لها تفسيرات محددة ، انها تشغله باحساسا متعددة ، وتضعه امام يقظة (ديناميكية) متجددة .

ان التطلع نحو (الوطن) وتذكر أمجاده ، يرمز اليه الفنان من خلال قفزة ذلك الشاب العاري وكأنه تمثال يوناني في حالة هيجان ، وحركة ، يترافق مع ضربات عاصفة للابرة الحادة ، تقوض ذلك السكون في اللوحة وتشيع حركة غير منتهية من خلال ما تحمله من شحنات عاتمة في أعماق اللوحة ، حركة التشهيرة المنفذة بالحمض القوي تحدد تضاريس الاشكال بمهارة وواقعية ، خطوط المنقاش المنظمة تفرغ شحناتها في خلفية اللوحة ، وتوزع بقع الضوء ، وتنشره في ارجاء التكوين حتى يصب بمجموعه ضمن بقعة ضوئية ، توحي بأبعاد عميقة خارج حدود الزمان والمكان .

لقد ارتفعت التقنية لدى (براندل) في الحفر العميق بماتحمله من(الرموز والفانتازيا والرومانتكيك) الى مرتبة التشكيل المعبر وقد شكلت هذه القيم مع غيرها من التعبيرات عند الفنانين الاخرين الجذور القوية التي غرسها فن الحفر العميق في مرحلة الحداثة (المودرنيزم) في بولونيا والتي لازالت اصداؤهاتتوارد في أعمال الفنانين الحديثين . **(للبحث صلة)**

لوحات جيروم الشرقية.. ومشاكل النحت الواقعي

جيرالد اكيرمان
ترجمة : عمار كسيتي

- ١ -

لوحات «جان ليون جيروم» الشرقية والاسلوب الغربي التقليدي

في شتاء عام (١٨٦٥) ، قرر الرسام الفرنسي (جان ليون جيروم) (١٨٢٤ - ١٩٠٤) ، والبالغ من العمر اثنين وثلاثين عاما ، مع اربعة من اصدقائه بالقيام في رحلة الى (مصر) وقد تحولت رحلته من النقود اللجنة الرسمية للمعرض العالي لعام (١٨٥٥) كان (جيروم) قد رسم لوحة (رمزية) كبيرة بعنوان (عصر اغسطس) ، الموجودة الآن في متحف (أورسي) بباريس ، تمدح هذه اللوحة الكبيرة الامبراطور الجديد نابليون الثالث الذي اشتراها بعشرين الف فرنك فرنسي ، وفي (دمياط) بدلتا نهر النيل ، استأجر (جيروم) مع رفاقه مركبا وابحروا في نهر النيل لعدة اشهر حتى وصلوا الى ابعد من (اسوان) . وخلال رحلتهم النهرية هذه توقفوا عدة مرات ، تارة للصيد ورؤية الاماكن ، وتارة اخرى للرسم على الشواطىء ، وفي (القاهرة) مكثوا مدة شهرين ، وطوال هذه المدة كان (جيروم) يقوم برسم سريعة للمصريين ، بشكل رئيسي (المدنيين والعسكريين) ودوابهم (من جياد ، وجمال ، وثيران) ، وذلك بغية تحضيرها للرسم حال عودته الى وطنه ، ومن أجل الوضعيات والخلفيات للوحاته فقد اعتمد على الصور الطبوغرافية المأخوذة من قبل صديقه النحات (فريدريك بارثولدي) .

كانت الرحلة الاولى هذه بداية لحياة طويلة ، محبة للترحال الى الشرق الادنى ، فقد زار (مصر) ستة مرات على الاقل ، وكان يقيم هناك من ثلاثة الى ستة أشهر من أشهر الشتاء الرائعة ، والى (تركيا) ذهب عدة مرات ، والى (القدس) مرتين ، وزار (الجزائر) مرة واحدة فقط ، وذلك في عام ١٨٧٣ ، لكن هذه الزيارة قطعت بسبب اصابة (جيروم) بزحار خطير ، وهناك القليل من المواضيع المتعلقة بالجزائر في اعماله الكاملة .

قاد (جيروم) ، في زياراته هذه ، العديد من رحلات السفاري (ومعهم حوالي سبع وأربعون جملا وعشرون تابعا) ، ومعه أصدقائه ومجموعات مسلية مؤلفة من : الصيادين ، والرسامين ، والتلاميذ ، والكتاب ، والاطباء ، والمصورين الخ .. متجهون الى الصحراء ، والفيوم ، وعبروا مرتين (السويس) متجهون الى (سيناء) ، وتوقفوا في دير القديسة (كاترين) قبل ذهابهم الى الارض المقدسة . واحدى هذه الرحلات السفارية ، والتي كانت في عام (١٨٦٨) أصبحت من الوثائق التاريخية لرحلاته . فقد احتفظ (جيروم) ، باليوميات ، وطبع أحد تلاميذه وهو (بول لينوار) كتابا واصفا فيه هذه الرحلة ، وطبع أيضا (ادمونت اباوت) رواية استخدم فيها خط الرحلة المصرية كحبكة للرواية ، لقد نظم (جيروم) هذه الرحلات لتسلية أصدقائه ، ولمنفعته الشخصية ، وقد عرف (جيروم) ، في هذه الرحلات ، كقائد بارع ، وفي عام (١٨٨٠) كانت آخر رحلة له ، وهو في الرابعة والخمسين من عمره ، وحين عاد الى الوطن ، جلب معه ، ليس فقط الافكار للوحاته ، والرسومات والصور ، ولكن أيضا البسة ، واحذية ، ودروع وخوذات ، وسيوف ، وخناجر ، وبندقيات ، ومسدسات ، وطاولات ، وأدوات ، وكراسي ، وأسرجة للخيل ، وجزمات ، وآجر ، وقدور ، ونراجيل ، وصناعات يدوية ، وتتضمن جرد محترفة ، عند وفاته ، مخزونا ضخما من الممتلكات والازياء الشرقية .

وهكذا نرى بان خبرة (جيروم) عن الشرق ، وعن (مصر) بشكل خاص ، كانت واسعة نتيجة لولعه الشديد بالشرق ، ان نصف لوحاته اغلب مواضيعها عن (الشرق الادنى) ولم يرسم (جيروم) ابدا طوال حياته مناظرا شرقية من ذاكرة ضعيفة ، ولكن من تذكر الزيارات التي قام بها ، ومن خيال الادب المثير ، وفي الاغلب فقد عمل من الرؤية الانطباعية المتجددة المستمرة التي بقيت حية في الاسكتشات والصور ، والممتلكات التي اتى بها معه ، ولكونه يتبع الاسلوب الواقعي فقد نظر الى البلاد التي زارها بعناية كبيرة وذلك ليقوم

بملاحظة مرئية دقيقة ، وللبحث عن النموذجية في الدقة ، ولكن ، ومع ذلك ، فان رؤيته للعالم الاسلامي كانت متأثرة بشكل غير مقصود بالافكار التقليدية التي كانت مادة موضوع مناسبة للرسم .

إن مقارنة لوحته (الملك كاندوليس) ، في عام (١٨٥٩) مع الرؤية الهولندية لنفس القصة لـ (إميلون هندريك ڤان دير نير) ، تثبت بوضوح كيف انه يدين بالكثير بالرمزية الفنية التقليدية الهولندية للقرن السابع عشر ، لقد استمر اعتماد (بيروم) على الرمزية التقليدية عندما صور الشرق الادنى ، فهناك مشاهد ورسم ما يمكن للمرء ان يسميه (topoi) مرئية التي كانت تراثا للفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر . ومعظم هذه (topoi) المرئية لها تاريخ يمتد الى العصور الهالينستينية أو الرومانية ، وقد خضع البعض منها للتغيير في المعنى منذ منتصف القرن الثامن عشر ، وقد كان هذا التغيير في الموضوع عادة من شرح صعوبة الخلاص المحقق للحياة الصعبة نفسها وهي تتراوح من نغمة اخلاقية الى اخرى تهكمية ، وفي الواقع ، وعلى الرغم من حبه للشرق وعلى الرغم أيضا من زياراته المتكررة الطويلة ، إذ انه كان يسافر دائما مع حاشية رجال مدينته ، فهو لم يتغلب على فكرته المتصورة مسبقا عن الشرق ، ولم يفهم حياة الشرق كمواطن فيه ، لكن الرسامان (يوبين فرومانتان) و (تشارلز جليد) ، اللذان عاشا في الشرق الادنى بصورة أكثر استقلالا منه ، ولفترات طويلة ، كانت مادة مواضيعهم عن الشرق الادنى ، أقل ابداعا وانتباها وتنوعا من (جيروم) . إن من الاسباب المؤثرة لتحمل وتحمس (جيروم) للسياحة كانت من أجل مصر وآسيا الوسطى ، اللتان بدتا ، بالنسبة له ، رائعتان ومثيرتان ، وقد أبقاه موقفه الواقعي رزينا ويقظا ، واذا كان قد رأى التعميم في النماذج المفروضة سلفا ، فقد رأى أيضا التفاصيل على نحو دقيق .

« الاستشراق » :

كثر الجدل في الاونة الاخيرة ، بين طلاب الشرق الاسلامي ، فالبعض قال بأن كل الاهتمام بالشرق الادنى والاوسط ، وكل الدراسات عنهما تقوم ، حتى اليوم ، من وجهة نظر (عرقيه) التي ترى بان كل سكان هذه المناطق يشتركون في خصال واحدة ، (فالشرقيون) : كسولون ، مؤمنون بالخرافات ، مهملون ، قذرون ، متوحشون متكلفون ، شهوانيون جشعون ... الخ .. إن كل هذا التصوير للشرق في التاريخ والادب هو تصوير عرض ، فالرغبة الامبريالية والراسمالية حاولت ان تبرهن على ان حضارات الشرق الادنى والاوسط هي حضارات وضيعة منحطة ، ولهذا فهي مبررا مكشوفا للدعاية الغربية .

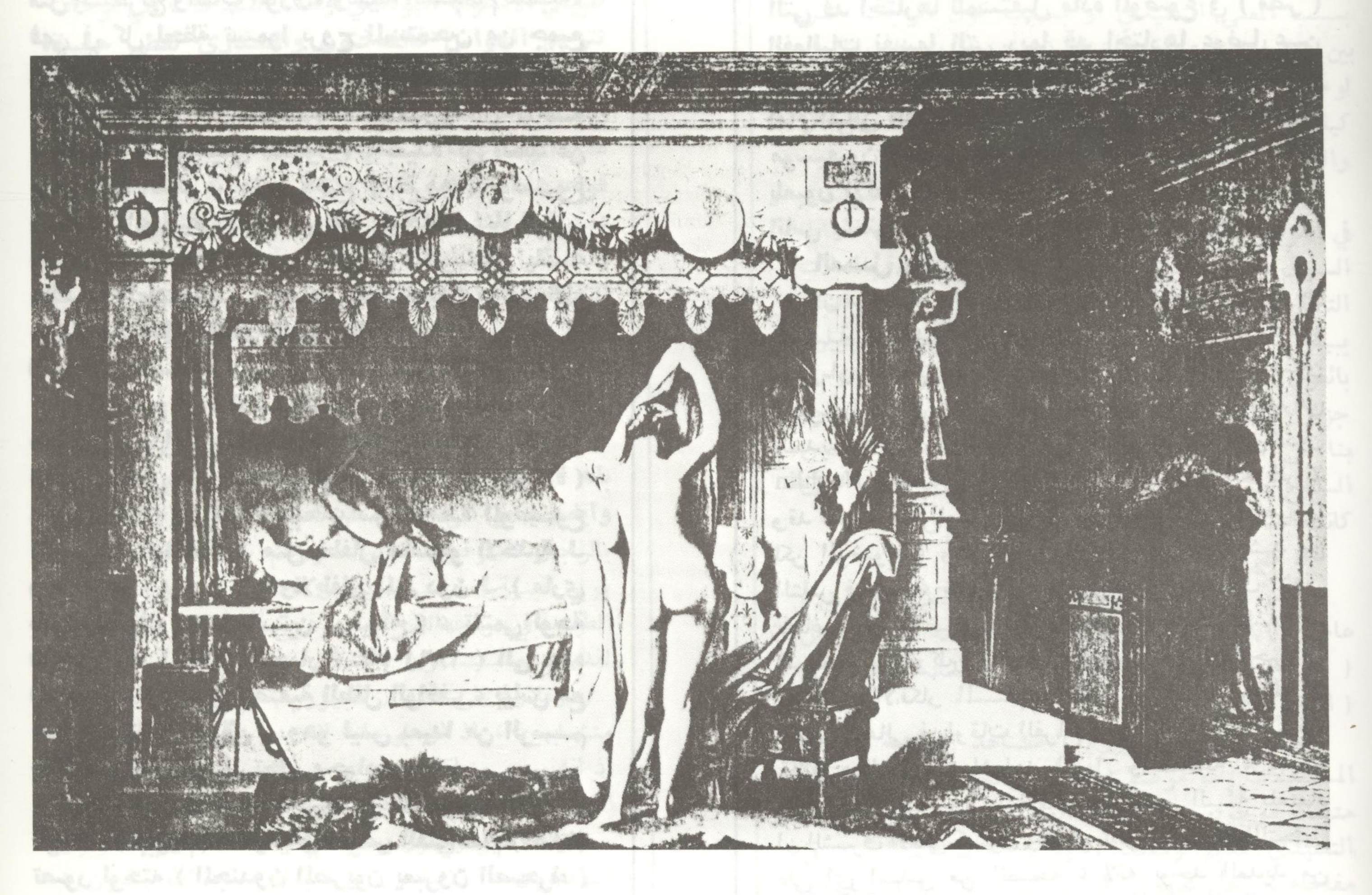
وقد وضع الكاتب (إدوارسند) كتابا ضخما رائعا تحت عنوان « الاستشراق » ـ صدر في نيويورك عام (١٩٧٩) ـ يقول فيه بان كل هذه الافكار ، كانت ولبعض الوقت بين مؤرخي الفن الاميركي . ويرى « سعيد » بان الاهتمام الغربي ، وخصوصا الدراسات العلمية الغربية عن الشرق الادنى ، غير صحيحة البتة وذلك بسبب المواقف الاساسية ، والتحامل ، والرغبات الاستعمارية للغربيين ، وقد حلل (سعيد) الافكار المستقبلية للاستشراق : [إن الاستشراق بحد ذاته نتاج للفعاليات ، والقوى السياسية الاستعمارية . وإن كل اوربي ، فيما سيقوله عن الشرق ، ينبع من وجهة نظر عرقية إمبريالية ...] .

وقد ساق براهنيه من كتابات الطلاب والرحاله ، إلا ان (سعيد) لم يذكر الرسامين او اللوحات الزيتية في كتابه هذا ، على الرغم من تقديم الناشر لـ « جيروم » على الغلاف .

المواضيع الشرقية :

بدأ « جيروم » ـ حال عودته من رحلته الاولى الى مصر ، باستخدام (الاسكتشات) والصور للمشاهد الحياتية اليومية للشرق ، وخمسة من هذه « الاسكتشات » كانت معروضة في المتحف الفني لعام (١٨٥٧) وكتب الناقد (تيوفيل جوتيه) ، حين شاهدها في محرف « جيروم » ، مقالة مادحا فيها الرذيه اللا رومانسيه لمصر ، وذكر أيضا إستخدام « جيروم » للصور لخلفيات لوحاته هذه .

تتجلى الرزانه لهذه اللوحات الزيته في لوحة [مينون وسيوستريس] التي عرضت في المتحف الفني لعام (١٨٥٧) في هذه اللوحة نرى منظرا طبيعيا مع تمثالين ضخمين قديمين متهدمين لـ (آمينحوتب) الثالث وهما محاطات بالجمال ومجموعات عربية مثال آخر عن هذه المجموعة من اللوحات ذات الطابع الشرقي هي لوحة (الصلاة في منزل الزعيم ارناؤوط) التي تصور صفا من رجال المسلمين وهم يلبسون البسة مختلفة ويقفون في صف واحد لإقامة شعائر الصلاة ، إن الصلاة ليست فقط موضوعا يوميا نموذجيا في القرن التاسع عشر ، كما في « الارامل المصلون » لـ (بوجيرو) و (مانيه) ، لكنها تعود على الاقل ، الى (صلاة العطاء) أمام مريم العذراء في نقوش مذابح الكنائس في القرن الرابع عشر ، وقد رسم (جيروم) ، خلال حياته ، أكثر من خمسة وعشرين مشهدا للمسلمين أثناء الصلاة في المساجد ويبدو وكأنه قد تأثر في الرسومات المنظوريه الرائعة لـ (إيمانويل دي ويت) في لوحته (الكنيسة القوطيه البروتستانتيه)،



جيروم

التي تعرف نفسها بوضوح ك (تذكار الموت) بالقبر المفتوح في أمامية الصورة .

إننا نتذكر هذه المناظر الكنائسيه في لوحة (الصلاة العامة في جامع عمرو) عام (١٨٧٠) الجامع الذي راقت « لجيروم » أجزائه الداخلية كثيرا ، ونرى ارض الجامع قديمة ومتداعية ، وهي فكرة مسبقة عن حال البناء . إن ما كان يبهج (جيروم) في المسجد ، والذي سيبهجنا نحن اذا كان الجامع ما يزال قائما ، هو قدمه ، إن تصويره للمناظر الداخلية الكثيرة للمساجد الحديثة في استانبول تظهرهم بحالة جيدة .

إن الرجال المنهمكين في لعبتهم في لوحة (لاعبوا الشطرنج) ، يمثلون في مشهد أصبح في الآونة الاخيرة شعبيا من قبل (دومييه) . لقد كان هذا الموضوع مرسوما ومع نفس المجموعة وبنفس الوضعية الثلاثية من قبل معاصري (جيروم) ، بشكل متفاوت تقريبا مثل (سيزان) و (ميزونييه) وتلميذه الخاص (توماس إيكنز) . وفي فن الايقونة للقرن السابع عشر والثامن عشر كان لهذا الموضوع نفس المعنى بالنسبة لألعاب أخرى ، صراع من أجل خلاف تافه لإنقاذ المرء نفسه ، إلا أن (دومييه) قد أعطى ألعاب الورق واللعب منزلة إنسانية .

هناك موضوع شعبي آخر وضعه (جيروم) ، في القرن التاسع عشر ، عدة مرات في خلفية الشرق الادنى وهو (سلطان الموسيقى) . كان موضوع « سلطان الموسيقى » في (فن الايقونه) للقرن السابع عشر ، شهوانيا عادة (غناء الحب) . انظر الى لوحة (فيرميدفان بابيورين) وهي لأمراة جالسة وراء (الكلافيتشو) ، تدعو الناظر ، مع ابتسامة ، لأن يشارك العزف (بالفيولونسيل) ، وقد علق على الحائط وراء هذه المراة لوحة تتحدث عن عاهرة تغري زبونا بالموسيقى) ، ويبدو أن (دومييه) قد بدل المعنى في هذا الموضوع ايضا (سلطان الموسيقى) ، فهو قد جعل الموضوع رومانسيا متناغما متملقا للموسيقى كونها فترة راحة للروح ، لقد اصبحت الموسيقى ،

مثل الشطرنج والعاب الورق، وسيلة استجمام شعبية، فهي في كل لحظة تسموا بروح المستمحين من جميع الطبقات الاجتماعية ، لكنها في الرسم ، فان فئات الطبقات الدنيا على الاخص ، يعتقدون بأن لوحة (مانييه) (الموسيقي العجوز) ، بعيدة كل البعد عن بؤس هذا العالم . ولقد وضع (جيروم) موضوع (سلطان الموسيقى) في مصر ، في لوحته (غناء الباشي بازوك) ، عام ١٨٦٨ ، وتبدو نظرة الموسيقي يائسة والطرب الهادىء يستحوذ على مستمعيه ، ولقد ظهر موضوع إ قناع الطائر المدلل بالفناء ، كما يبدو في اللوحة في الاسلوب الفرنسي للرسم للقرن الثامن عشر.

والواضح ان (الاشتراكيين) المهتمين الصادقين ، هم أول من أعادوا الاهتمام باطفال الطبقات الكادحة الفقيرة ، مثل (كوربيه) في لوحته (كسارو الحجارة) عام (١٨٤٩) والتي اصبحت سريعا مادة الموضوع اليومي ، الواقعية ، مثل اطفال ماسحو الاحذية ل (ج . ب (براون) ، والاطفال المشردون ل (ماري باشليوتسيف) و (باستين ـ ليباح) ، تنتمي لوحة « جيروم » (الطفل الحمار) عام ١٨٦١) الى هذه المجموعة ، وذلك في وضعية الطفل الواقف ، بياس مع حماره منتظرا الزبائن ، وهو ليس بعيدا من الرسم التقليدي للفارس المرتجل وجواده .

وقد عرضت امثلة اخرى عن المجموعة الاولى للوحات (جيروم) الشرقيةفي المعرض الفني لعام (١٨٥٧) تصور لوحته (المجندون المصريون يعبرون الصحراء) حامية من العمال مجموعون مع بعضهم البعض للعمل بالسخرة في قناة السويس ، او من اجل الخدمة في جيش (خديوي مصر) ونراهم ايضا يمشون تحت وهج الشمس وهم مقيدون بالاصفاد الخشبية،والفبار يعصف وجوههم ، في هذه اللوحة نرى الصرامة في الاسلوب والدقة في التوضيح ، وربما يكون (جيروم) قد راى بالفعل مثل هذه المجموعة من المجندين الالزاميين في رحلته ، لان ادراك الصدمة التي تحدثها اللوحة لدينا مباشرة وقاسية .

منذ العصور القديمة ، والسجناء كانوا موضوع الفن ، وقد طغى فرعون على النصب التذكارية المصرية ، كما تظهر هذه النصب ، والى جانبه اعدائه المهزومين ، لقد تجنب (جيروم) كل الموضوعات الجياشة بالعاطفة ، فهو لم يظهر العطف ، كون العطف قد يبدو كاهانه للرجال الاقوياء الاشداء ، ولكنه ابدى الاعجاب بالطريقة التي يتقبل بها الرجال قضاءهم وقدرهم .

وهكذا ، ومنذ البداية ، فان (جيروم) بكل ما اوتي من حماسة ، وقدرة وسعة افق ، قد اختار للمستقبل مادة الموضوع في (مصر) الفعاليات نفسها التي قد اختارها للمستقبل مادة الموضوع في (مصر) الفعاليات نفسها التي ربما قد اختارها عوضا عن السفر الى (البلاد المنخفضة) : المجموعات الغير مبالية امام المباني القديمة ، او صلاتهم في داخل الجوامع ، موسيقيون يغنون لجماعة من أصدقائهم ، رجال يلعبون الالعاب مع بعضهم البعض ، او كما سنرى ، اناس يشترون ويبيعون في السوق .

العمل والراحة :

ان مواضيع (العمل والراحة) اكثر متعة ووضوحا بالنسبة لمشاهد الحياة اليومية مثل (سلطان الموسيقى) يمكن ان تترجم هذه المواضيع من قبل طلاب تواقين كشيء آخر في استعراض العرض الفني (الشرقي الحديث) في (روكستير) ، قدمت ليندة نوكلين Linda Nochlin لوحة تدعى (شارع في الجزائر) وقد نسب هذا العمل بصورة غير صحيحة الى (جيروم) لكن الموضوع ، وهو عبارة عن مغن يعزف لحشد من الناس في شارع ضيق في مدينة قديمة في الشرق الادنى يتناغم مع مواضيع (جيروم) ومع حجتها ، لقد استخدمت (نوكلين) الصورة لتبرهن على ان (جيروم) قد اتبع الافكار المستقبلية للاستشراق ، وذلك في تقديم الاهالي في اوقات الفراغ ، وتقف اعماله الشرقية قائلة هناك غياب لمشاهد العمل والصناعة ، وايضا فان اهمال المباني في الخلفية هو ضمن البيئة باعتقاد ان الشرق الادنى كسول ومهمل ، بل يعتمد هذا التحليل على اي اساس من الصحة ، لانه يوجد العديد من مشاهد العمل والصناعة في مشاهد (جيروم) المصرية

في لوحة درس القمح في مصر عام (١٨٥٩) هي تصغير لتفصيل دقيق ، لقد سحرت هذه اللوحة الفرنسيين في ذاك العصر ، لانهم رأوا (كما زلنا نرى اليوم في مصر) قمحا يدرس هذه الطريقة في النيل ، وايضا في تزيينات أضرحة المصريين القدماء ، لا حاجة بنا للتعليق على شعبية مشاهد العمل الزراعي في رسومات كل القرنين السابع والتاسع .

هناك مشاهد لنساء المصريين وهن يعملن ايضا ، أو وهن ذاهبات الى بئر الماء ، او وهن يغسلن وقد علقن ملابسهن خارجا ، كما يمكننا ايضا رؤيتهن في لوحات (جيروم) المختلفة وهن يصبغن الاقمشة أو وهن يصبغن القدور المصبوغة حديثا لتجف تحت اشعة الشمس . ويمكننا أن نرى المزيد من الحرف الصناعية في السوق وفي لوحة أخرى يمكننا أن نرى أيضا خياطان يحيكان بعض الرايات .

كانت الحياكة مستعملة في الموضوعات الهولندية للقرن السابع عشر كرمز (الحاسة الرؤية) كما في لوحة « ڤيرمير » (صانع البزيم) ، الموجودة في اللوفر ، وسيدات هرمات متعددات يقرأن الانجيل

وربما يكون (جيروم) قد اختار للرسم هذا المشهد بسبب المعنى التقليدي أو بسبب كون الرايات من بين دعامات محترفة المفضلة (وقد ظهرت الرايات في لوحات أخرى متعددة) ، ومع ذلك فان اللوحة ترى كيف أن (جيروم) لم ينبذ ايدلوجيا مشاهد الرجال والنساء وهم يعملون .

ان مشاهد السوق كانت شعبية في الرسم الهولندي في القرن التاسع عشر وهناك الكثير من مشاهد نشاط السوق بين رسومات (جيروم) شوارع مملوءة بالمحلات التجارية ، والزبائن ، تجار ، ينتظرون الزبائن تجار يبيعون ، وزبائن تساوم حول الاسعار ، تجار يتجولون بائعون متجولون ، الخ .. تتضمن امثلة (راندوم) جزارا بانتظار الزبائن بائع متجول في الطريق ولا حاجة بنا الى تقديم المزيد من اسلوب الرسم من القرنين السابع عشر والثامن عشر لاننا نعلم تمام العلم كيف كانت شعبية هي مشاهد نشاط السوق .

« جيروم » الفاسق :

تبدو لوحة « جيروم » الشهيرة (سوق الرقيق) عام (١٨٦٦) تصوير أخاذ لعادة شنيعة ، ويبدو ان (جيروم) قد رأى مثل هذه العادة تمارس في (القاهرة) .

لدى ذخيرة (جيروم) مشاهد تقليدية للنساء المستحمات وهو موضوع الفسق والخيال الجامح لرجل متهتك موجود بين النساء العاريات ، ان فن الايقونة التقليدي قديم ومعقد ، والرؤية الشعبية يقود في مفاجأة ، رجل شهواني او فاسق ـ للنساء المستحمات والنائمات في الغابات ، ويبدو ان (جيروم) لم يرأ ابدا الجناح المخصص لـ (الحريم) أو انه دخل الحمام العمومي في اليوم المخصص للنساء ، وقد رسم الحمام، الاستكتشات داخل حمام سينان في بوصة وذلك كما نرى في لوحة (الحمام الكبير) وان رؤيتنا للنساء المستحمات هذه تشبه استرقاق النظر لدى الرجل الشهواني من بين الاشجار .

ولنر مقدار عزلة (جيروم) مع زملاءه وعلى فن التدقيق التاريخي التقليدي الغربي فاننا نحتاج الى مقارنة مشهدين للاستحمام معاصرين له ، لقد رسم (توماس ايكنز) السباحة وهو يرمز الى (ايكنز) الشهواني نفسه ، وهو يسبح من جهة اليمين ، وهو ايضا ناظر مشترك لا يشبه (انا) سيزان المحرومة ، والصبي الشاب (وهو ينظر عبر النهر في لوحة (الحمام الكبير) (١٨٩٩ ـ ١٩٠٦) وايضا فان بداية سيزان للرسم كانت قبل عشر سنوات من الاثنين الاخرين (اسكينز وجيروم) ، ولها فكرتها الرئيسية الظاهرة مبكرة في مهنة ، سيزان

الحواس الاخرى :

لقد وصعت بعض النشاطات بشكل طبيعي في طبيعي الاسلوب الهولندي،وهذه النشاطات هي لوحات تترجم الحواس فالمدخنون والسكارى تغطي حاسة التذوق ، ورسم (تينيه الاصغر) بشكل مبدع ومبتكر وهي تعبير لـ ، (حاسة الشم) ،وقد اصبحت هذه الموضوعات ـ حتى في القرن السابع ، منفعلة عن قواعدها الاخلاقية لكنها ماتزال مستمرة كمادةتصويرية دنيوية ، لقد رأينا قبل هذا ـ حاسمة الرؤية ، لوحة (صانعوا الرايات) ، ويمكن رؤية (حاسة الذوق) التقليدية الحية كما تقدم بمشاهد (المدخنين) من خلال الصور المتعددة لـ (جيروم) كما في لوحته دخان ارناؤوط عام (١٨٦٥) .

استشراق « جيروم »

ان المرء يبتعد عن الحقيقة حين يقول عن (جيروم) بانه قد رأى كل الشرقيين ومن المتعذر تغيير حياتهم ، وايضا يعمى المرء نفسه عن اعجاب (جيروم) العميق بالرجال الشرقيين الذين صورهم بأنهم : وسيمون ، قويو البنية ، فرسان رائعون ، عظيمون ، قريبون الى الطبيعة في مواجهاتهم المستمرة مع الصحراء ، خاضعون لقدرهم مستسلمون له .

وعلاوة على ذلك (فجيروم) لم ير كل الشرقيين متشابهين ، اذ ان لوحاته لا تعمم على كل الشرقيين اذ انه رسم منطقة محدودة من الادنى (تركيا ـ سيناء القدس ، الا ان معظم لوحاته تركزت حول مصر) .

ولقد ميز وصور برعاية خاصة الاشخاص المصريون اليونانيون ، الالبانيون ، البرابرة ، الطوارقيون ، النوبيون والسودانيون .. الخ لقد كان فخورا بسمعته كرسام (انتوغرافي) وعلى قدرته على التصوير الدقيق للنماذج وكما رأينا سابقا ، فقد رسمهم اثناء عملهم ونشاطهم : (المصلي ، البحث ، العمل ، التجارة) .

لكن (جيروم) قد اهمل موضوعيا شعبيا للمذهب (الاسلوب) الهولندي للقرن السابع عشر وهو (الاحسان) او (وهب الصدقات) ، ان جيروم لم يستعمل هذا الموضوع ابدا في لوحاته عن الحياة المصرية ولا حتى تطرق اليها كحادثة ثانوية في خلفية مشهد الشارع ، مع العلم بان (الاحسان ، ووهب الصدقات) هي من العادات الاساسية للدين الاسلامي ، وايضا هي حدث يومي من حياة العامة (ونادرا ما اغفل الغربيون الاشارة لهذا الموضوع (الاحسان) في اعمالهم) ويبدو ان (جيروم) قد حاول المقاومة تصوير مثل هذه مسألة الموضوع النموذجين ، وقد كان (جيروم) بالتأكيد وحل أهمية هذا الموصوع فقد رسم لوحة في لوحته المفقودة (حلم يقظة لصبي الخورس تعالج مثل هذا الموضوع ـ وذلك في مشهد احسان غزلي Reverie of a choir Boy عام ١٨٦٠ ـ وهي تمثل تلميذ معهد لاهوتي سقيم منهك جالس داخل

كنيسة باريسيد وهو نائم فوق طاسة يجمع بها الهبات .

ان احدى اهم المواضيع شعبية في (ذخيرة جيروم) هي جندي الشرق الادنى في اللباس الرسمي الكامل وهو يقف يراقب البوابة أو الباب ، وذلك كما في لوحة (الالبانيوم وكلابهم) ونلاحظ بان هذا الموضوع له نموذج هولندي اصلي ، وذلك بالمقارنة مع لوحة (كارل فابريتيوس) (الحارس) وفي لوحة (جيروم) ندى آرناؤوط ـ واقفا بين (الباشي ـ بازوك) جالسا لا يحمل بندقية ، تماما كما هو الحال عند (جندي « فابريتيوس ») في القرن السابع عشر ، واذا أردت استشارة النقاش حول هذه اللوحة ، دقق اذا في المبنى القديم المتداعي حول الحارس ، ومدى قذارته وقارنها باللباس القديم للحراس المصريين .

في احدى لوحاته الجميلة (الباشي ـ بازوك الاسود) عام ١٨٦٩ ، (الموجودة في متحف الفنون الجميلة ، في بوسطون بأميركا) ، نرى كيف تأثر بالطابع الهولندي في تصوير الجنود ، ونرى في هذه اللوحة ظهر (الباشي ـ بازوك) الاسود وقد ادار لنا عنقه وهو ينظر الينا من فوق كتفيه ـ ولهذه الوضعية نموذج هولندي وذلك في اسلوب رسومات (رامبرانت) (فابريتيوس) تيربروجين . وبامكان المرء ان يقدم سلسلة متعددة عن مثل هذه المواضيع المستعمل من قبل « جيروم » ، وستكون النتيجة هي حتمية وجود فن (الايقونة الغربي) في تلك المواضيع ، وعلى انها امر لا مفر منه .

لقد كان (جيروم) مثل اي زائر قد تنقل من حضارة لاخرى،وقد لمس الفرق بين هاتين الحضارتين، ولقد شعر ، بلا شك ، في أنه يجب ان يكون السباق في طرق عديدة ، على الرغم من اعجابه لشخصية الرجال الذين رسمهم وممارسته للمنظر الطبيعي ، ويجب علينا أولا ، قبل ان نصل الى التفسير الاخير ، ان تحلل التقليد الذي اتبعه ، ومن ناحية أخرى ربما سقط في (الغربية) (الغربيون) لاننا نرى الغربيون يحكمون على الشرق مجموعة احكام عامة واحدة .

عن مجلة (فن)
عدد آذار ١٩٨٦

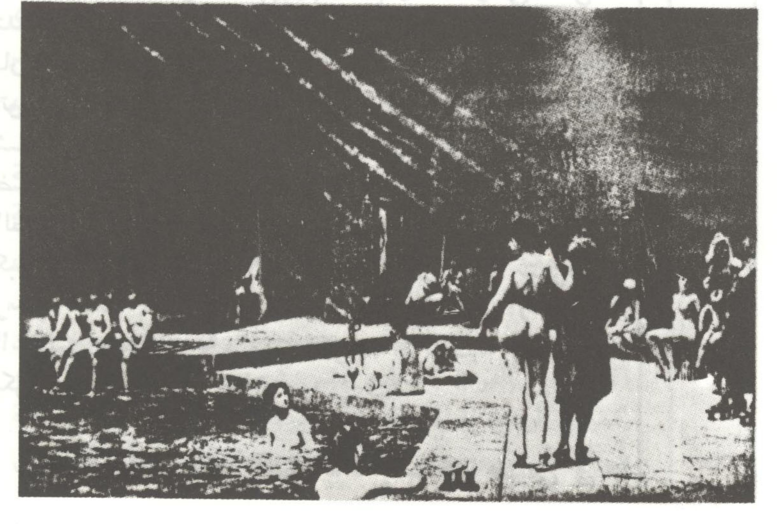


جيروم



جيروم

جيروم



جيروم

ومشاكل النحت الواقعي

يعرف « جان ليون جيروم » (١٨٢٤ ـ ١٩٠٤) كرسام ، بأسلوب يتراوح مابين العبث ، او بالاحرى الاغريقية الحديثة ، في شبابه كما نرى في لوحته (اللوفر) ، الى الواقعية كما نرى في لوحته (ابوليس

فيرسو) في عام (١٨٧٢) والموجودة الآن في (متحف فونيكس الفني) لقد قدم (جيروم) في حياته حوالي سبعين عملا نحتيا ، معظمها اعمال هامة .

بدأ (جيروم) النحت ، وهو في الخمسينات من عمره ، بعدما عرف كرسام ، قدير وبعدما بدأ يعرض اعماله المنحوتة بانتظام في المعارض الفنية ، في الثمانينات من القرن الماضي ، اخذت رسوماته تفقد خاصيتها الفنية .

منذ عشرين سنة ، وعندما بدأت العمل حول (جيروم) لم ترق لي منحوتاته أو بالاحرى لم افهمها كلها ، لم يسبب لي هذا الموقف اية مشكلة ، وذلك لانني كنت قد رأيت بعضا من هذه المنحوتات ، واطلعت عليها . لكن ، وخلال دراستي الطويلة عن حياته واعماله ، نتج عن اهمالي لنحته ثغرات كبيرة ، فعلى سبيل المثال : ماذا اعرف عن كثافة انتاجه في التسعينات من القرن الماضي ؟ والبالغة (٣٥) قطعة نحتية ؟ من الناحية العملية لا شيء ، لان هذه الاعمال لم تنشر أو تعرض ، أو تصور ، بالاضافة الى فقدان معظمها ، لذلك رأيت أن اقضي اجازتي السنوية في (فرنسا) لاستكشافها وتعيينها ، ولقد كان عملي هذا عملا تحريا مجديا في بعض الاحوال وعديم الجدوى في احوال ، اخرى ، لكن يسرني أن اقول بأنني نجحت في عملي هذا ، اذ عينت محل كل قطعة من هذه المنحوتات السبعين والاعمال الاخرى له .

ان عدم اعجابي لهذه الاعمال النحتية ، قد بدأ يزول تدريجيا ، وذلك عندما بحثت عنها واكتشفتها وعرفتها ، وحل محله الفهم الكامل لاهداف (جيروم) و (فن النحت) ، لكن هذا التحول لم يحدث دون صراع ، وذلك لانه يتطلب توسيعا للمفاهيم الجديدة ، وسأشرح هذا (التوسيع) بطريقة موضوعية اكثر منها منهجية ذلك لان تغير موقفي لم يحدث بأيةطريقة منهجية .

تكمن الصعوبة الاولى في أن (جيروم) كان واقعيا واعيا ، فقد اعتمد في عمله على الدراسة العلمية الموضوعية للطبيعة ، من الصعب جدا ايفاء النحت الواقعي حقه ، فعندما يقدر نحات القرن التاسع عشر.

يعمل بشكل واقعي فعليه ان يتخذ ويقبل اصطلاحات صعبة ومحددة :

١ - تتذكر الواقعية بانها تعتمد على الموضوعية التي تتطلب ابقاء الفنان نفسه خارج العمل ، وتقديم الحقائق ، وعدم المبالغة في التعبير عن الموضوع ، وعندما يفسره ، لذا نجد ان دراما الموضوع تطمس او تهمل في بعض الاحيان .

٢ - ان الحاجة الى الموضوعية وحب المألوف تميل الى احباط او اعاقة استعمال الوسائل السهله المفهومة والتي تعطي الدراما والانفعال المثير ، وهذا بدوره يؤدي الى افتقار العمل الفني للبهاء والتأثير ، حتى ان الالبسة ، والتي تلعب دوراً معبدا في معظم النحت قد اخضعت الى تعديلات اشارية حتى في الرداء المعاصر .

٣ - يعتبر الواقعيون الاعداء الطبيعيون للمثالية الفنية : اننا نتوقع (الجمال المثالي) وبشكل تقليدي في النحت ، وخاصة في تقديم جسم الانسان الذي جعله (الواقعيون) عاريا الى حد محرج ، واحيانا يقومون بتغطيته بشيء من الرصانة ، وذلك بالنسبة للزي الحديث وهكذا ، فاننا نجد ان (النحت الواقعي) يفتقر الى جاذبية الجمال الواضح .

٤ - يعشق الواقعيون الفردية والخصوصية والعرضية اكثر من التصوري والنموذجي والتعميم ، وبسبب هذا الاخلاص ل (الحقائق) فان فن النحت الواقعي يميل الى تقديم الفنـى في التفصيل الذي لا لزوم له ، كما انه يميل ايضا الى ابهام تركيب الكتل

ان المشكلة بايجاز هي تلك السمات المطلقة التي تلفت انتباهنا في الحال الى مدارس النحت الاخرى والتي تغيب في العمل الواقعي ، والدراما ، والجمال المثالي ، والاشكال الواضحة ، والتي ايضا تتصل اتصالا مباشرا بشخصية الفنان ، وحتى ان التناغم الواضح في تركيب الكتل يمكن ان يكون مفقودا او مبهما .

ولكن ، ولحسن الحظ ، لم يقبل ابدا اي نحات واقعي ، كل هذه المتطلبات ضمنيا ، بالنسبة (لجيروم) فقد ذهب بعيدا جدا في بعض اعماله ، وتجب الاشارة الى أن (جيروم) كان فنانا ناضجا عندما بدأ النحت ، لذلك فقد طور مستويات عالية جدا في الاداء ، ان نجاحه كرسام ونضوجه جعلتا من بدايته كنحات بداية غير عادية ، ذلك أن (جيروم) كان غنيا جدا ليأخذ على عاتقه ، وفي خطواته التمهيدية ، اعمالا ضخمة ، وواثقا جدا من نفسه لرفض الطلبات التي يكلف بها ، والتي لا تملك جاذبية جمالية ، وايضا كان ناضجا جدا ليدرك اهدافه .

قد يتساءل البعض : لماذا استغرق (جيروم) كل هذه المدة الطويلة ليصبح نحاتا ؟ اكان الطموح والكبرياء هما اللذان جعلاه يتمهل ليستطيع تقديم نفسه الى الناس ؟ .

كان يوجد في محترفه ، وبشكل ، نظامي وكروتين في محترفه ، موديلات صغيرة ليرسم منها ، وكان عنده بعضا من هذه (النماذج) من المعدن ، عيدان صغيرات (معروضات في متحف فونيكس الفني) ، وحصان برونزي صغير ، يبدو وكأنه قد صب من احدى هذه الموديلات الجصية .

لقد عرف (جيروم) العديد من النحاتين شخصيا وقد عمل معه بعض النحاتين الاخرون كزملاء في (المدرسة) ، ومن بينهم (ايوجين فريميت) الذي كان من اعز اصدقاء (جيروم) الحميمين ، منذ ايام الدراسة ، وهو الذي شجع (جيروم) على ان يصبح نحاتا ، وقد اعطاه دروسا في التجسيم واستعمال الادوات ، وبالاضافة الى (يوجين فريميت) فانه يعرف نحاتين آخرين جيدا ، منهم : (اوغست بارتولدي) الذي ذهب معه في رحلة الى شمال افريقيا عام (١٨٦٥) ، كما انه كان جارا له لفترة قصيرة .

قال بعض اصدقائه ، بأن ضعف البصر كان من اسباب اتجاه (جيروم) الى النحت ، ان نحته كان تفصيلا لرسمه ، واعتقد بأن هذا الاتجاه لم يكن تبديلا مفاجئا في العقلية ، ولكنه كان نتيجة مباشرة لاهتمامه في علم التشريح والشكل ، اضافة الى دعم وتشجيع اصدقائه النحاتين .

التماثيل الضخمة :

« العبدان » : لقد شاهد الناس القطعة الاولى من هذا التمثال ، الذي استلهمه (جيروم) من احدى لوحاته (بوليس فيرسو) ، وقد عرض في المعرض العالمي في عام (١٨٧٨) ان لوحة (بوليس فيرسو) التي استلهم منها التمثال ، لم تكن معروضة في المعرض الفني ، ولكنها كانت معروفة في جميع انحاء العالم من خلال (الحفر الضوئي) لهذا العمل ، ومن خلال الصور المطبوعة من قبل (جوبيل وشركاه) ، ولقد كانت هذه هي اللوحة الثانية التي تتكلم عن العبودية ، فاللوحة الاولى كانت (ايف سيزار) ، التي عرضت في المعرض الفني لعام (١٨٥٩) ، والموجودة الان في جامعة يال ، وعلى الرغم من شهرة الاولى (ايف سيزار) ، فقد شعر (جيروم) ، فيما بعد ، بأنها لم تكن كاملة من ناحية التفاصيل الآثارية ، وقد استغرق (جيروم) في انجاز هذه اللوحة عما يزيد عن عشر سنوات .

لقد كتب يقول عنها :

ـ [ايف سيزار ، لم تكن دقيقة لعدة نقاط تاريخية ، فقد كان العبدان شخصان مميزان لايشبهان جنود ذاك الزمان اطلاقا فقد كان لهما درعا غريبا وضخما ، واسلحة دفاعية ، وهجومية ، ذات شكل خاص جدا ، ان القضية هنا هي ضرورة الصدق في التفصيل ، لانه يضاف الى المظهر الخارجي العام ويمنح الشخصيات مظهرا همجيا وحشيا غريبا] .

وعن « بوليس فيرسو » [يشعر بانها كانت افضل اعماله :

ـ [لماذا ؟ لانه كان في متناول يدي كل الوثائق التاريخية المطلوبة . وذلك نتيجة لبحثي الطويل ، وايضا لان اعز اصدقائي (كولونيل دي ريفي) قد ارسل الى (ايطاليا) لياخذ المصبوبات من عمود (تراجان) الامبراطور . وذهب من روما الى (نابولي) حيث حصل على قوالب مصنوعة من (خوذة الرأس) ودروع الساق والابازيم ، واحدث منها الاشكال وطليت بالمعدن ، لذلك يوجد عندي نسخا دقيقة لهذه القطع الاصلية .

ان التاثير الهمجي المميز يرى من خلال تصوير المنتصر ، وهو من حثالة الشعب ، كمقاتل هرم ذو خبرة ، وعمره يظهر صدره الفائر والتزيينات الكثيرة التي على ذراعه ، ان العمل متكافيء مع المكر والخبرة فهو مقاتل ساذج حاز على النصر بسهولة ، على شاب قليل التجربة ، وراسه مغطى بخوذة ، ومدفوعا الى الوراء ، ويرى من خلال فتحتا الخوذة ، مدى ردة فعل الجمهور ، وتبدي وضعية المنتصر المتمرس التي يتخذها مقدار شعوره المتبلد تجاه الحياة ، ومدى رغبته في التدمير .

في احدى الصور القديمة نرى (جيروم) في محترفه مع الجص الكامل لـ (العبدان) في وضعية الوقوف (الشكل ٢) ، ويمكننا ايضا رؤية موديل الجص في الخلفية ، اذ ربما كان (جيروم) يعمل في التمثال بنفس الوقت الذي كان يعمل فيه باللوحة الزيتية « بوليس فيرسو » مع الموديل نفسه وبالازياء نفسها ، لقد اتمت اللوحة في عام (١٨٧٤) ، اذا فليس من المستغرب ان يستغرق التمثال اربع سنوات اضافية لصبه وعرضه ، (عرض التمثال في عام ١٨٧٨) .

ان موضوع التمثال اكثر قسوة من اللوحة لان الوجه المغطى جعل تهديد الموت ، يبدو اكثر تعبيرا وتاثيرا ، وتبدو وقفة المنتصر قاسية حتى انها لتهزنا دون ان نرى تعبير وجهه ، وهذا بالتاكيد نقيض التفسير البطولي في العصور القديمة ، ان (جيروم) يدعم (الواقعية) بالاعتماد على وصف الوقائع ، وذلك في الملاحظة التفصيلية للزي وعلم التشريح وايضا باظهار كيف ان القتال قد انتهى الى انتصار احد المقاتلين ، وذلك بوقوع العبد لان شبكته قد علقت بحزام المنتصر القذر .

لقد اعتقد طويلا بأن (النسخة البرونزية) ذات الحجم الطبيعي للتمثال ، والتي عرضت في (معرض العالم) لعام (١٨٧٨) ، قد فقدت ، ولقد اكتشفت هذه النسخة وهي محصورة داخل نصب تذكاري (لجيروم) ، الذي اقيم في عام (١٩١١) في حديقة (اللوفر) في (رو دي فولي) ، ولقد اضاف صهر (جيروم) ايمي مورو الى العمل تمثال (جيروم) وذلك في محاولة مقصودة لتقليد صورة المحترف ، ولقد تم تحت رعاية وزارة (مالرو) نقل النصب التذكاري

من اجل تجديد بناء الخندق المائي ، وقد أعيد من جديد وسيعرض غريبا في متحف (اورسي) الجديد في باريس ، في الصور القديمة بدت النسخة البرونزية ضخمة جدا لذا فقد كان يعتقد طويلا بأن (العبدان اللذان كانا في النصب التذكاري ، شكلا مصغرا لـ المجموعة الشهيرة ، حتى اكتشفت علامات المسبوكات في عام (١٨٧٨) لـ (العبدان) ، وعام ١٩١١ لتمثال (جيروم) .

آناكريون :

كان تمثال (جيروم) الهام التالي (آناكريون) ، الذي عرض بالحجم الطبيعي الجصي في المعرض الفني لعام ١٨٨١ ، وتوجد النسخة الرخامية في (كليبتوتيك) في (كوبنهاجن) و (لندن) ، وقد صدر هذا العمل حديثا في اربع نسخ برونزية بأحجام مختلفة ، وعلى الرغم من التفاصيل الواقعية فان الموضوع (الكلاسيكي) جعل العمل مقبولا بسهولة ، ان التراكيب المتباينة للادوات التقليدية تبدو دقيقة ومؤثرة ، الفرو والكتان والصوف ، وعضلات الذراعان العجوزان لـ(اناكريون) قد وضعت بجانب اوصال الفتاة الشابه الممتلئة ، تعطي هذه الصفات المميزة اعجابا ، حسيا ، متكلفا للاشكال البرونزية المصغرة ، والانعام بالحيوية لسطح الرخام ان النسخة الرخامية الكبيرة ، الموجودة الان في (كوبنهاجن) و (لندن) والتي ترتفع (½ ٧٤) انشا تأخذ مظهر القوة ، بسبب ضخامتها الهائلة ، التي لا تظهر في النسخ المصغرة ، لان القوة بتجل في هذا العمل بضخامته وتحقيق (جيروم) الناجح للحركة الامامية ، وذراعا (أناكريون) اللتان تطوقان الفتاة .

اومفيل :

لم يعرض (جيروم) لمدة ست سنوات اي قطعة نحتية هامة ، وفي خلال هذه الفترة الفاصلة أنهم مع مساعد له ستون لوحة زيتية على الاقل . ومن بين هذه اللوحات الستين ، احدى اهم روائعه (المسيح الشهيد) الكبيرة ، ولوحة (المصلي الاخيرة) اللتان كلف بهما من قبل شخص ، يدعى (والترز) قبل عشرين سنة ، وفي المعرض الفني لعام (١٨٨٧)عرض اخيرا تمثالا رخاميا (أومفيل) الموجودة الان في (متحف جارى) في فيسول ، الليديان كوبن و (الملكة ليديان) اللتين استبدلهما هيرقل كعقاب له ، تراقبه بعبث ولهو ، وهو واقع تحت تأثير سحرها ، ويبدو وكأنه ذاهب ليقوم بأعمال المنزل ، يبدو جسدها رائعا ومدهشا ، والافلات من قيد المثالية ، هناك طريقة وحيدة ، وهي استعمال اكثر « الموديلات جمالا » لقد عملت هذه (الموديل) مع جيروم لمدة تزيد عن العشر سنوات ، وكانت قبلها عشيقة (رومر) لكن عائلته كانت تصر على انها احدى (حفيداته) في التمثال يوجد شيئا طريفا ، وهو وضعيتها التي تحاكي بها وقفة (فرانس هيراكوليس) الرسم الهمليني المشهور للبطل .

التماثيل المزخرفة :
« تاناجرا »

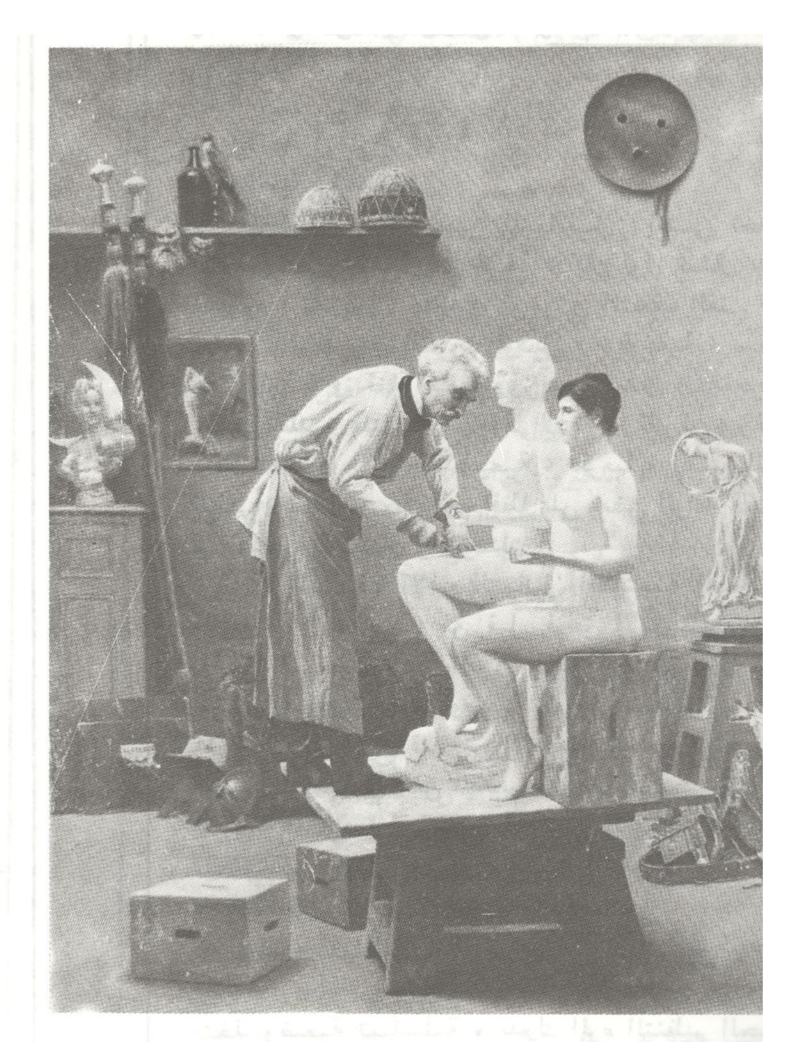
المجموعة التالية من التماثيل التي تحظت سابقاتها هي الاعمال المزخرفة ، كان أول تمثال ملون لجيروم (تاناجرا) ، الذي عرض في المتحف الفني لعام ١٨٩٠ وفيها يرى نفس (الموديل) مرة ثانية ، تجلس هذه المرة ، في قناة صغير وفي يدها تمثال (تاناجرين) صغير مقلد ، التمثال موجود الان في (اللوفر) وقد اختفت معظم الالوان الطبيعية ، تقريبا ، وتبدو اليوم البشرة بيضاء ، وبقي محافظا على بعض الوانه فقط في الشعر والشفتان والحلمتان .

ان اكتشاف آلاف التماثيل الطينية الصغيرة الملونة في (تاناجرا) من قبل فريق الاثار الفرنسي في أواخر السبعينات من القرن الماضي قد أثار العالم بأسره ، وذلك بكمية ونوعية الموجودات المكتشفة ، وان مادة الموضوع قد قدم الا بات لشعبية مواضيع الحياة اليومية في الفن القديم ، وهذا لم يحم اللوحات الزيتية المبكره (لجيروم) لمواضيع الحياة اليومية الكلاسيكية خلال فترة اغريقيته الحديثة فقط بل وشجعه ايضا لزخرفة تماثيله الخاصة .

يبدو (الشكل الخارجي) للتمثال المزخرف ، ملائما ، والتشريح مدروس وغير مثالي ومن ثم فانه يتخذ وضعية تسلسلية ، يدرك المرء التنظيم الجمالي في التمثال بالايقاعات المتحكمة للمجموعات الاهرامية المتناسقة للكتفان والوركان والفخذان ، ولربما كان التمثال مؤثرا قليلا عندما كانت الزخرفة حديثة ، يوجد في (متحف الرواد) في ستوكتون (بكاليفورنيا) ، لوحة زيتية كان (جيروم) قد صور نفسه فيها ومعه (موديله) أثناء العمل في تمثال (تاناجدا) بمتحفه ، وعلى الحائط علق لوحات زيتية أخرى له ، (الجماليون وجالاتيا) والموجودة الآن في (متحف مترو بوليتان) تبدو بشرة جسد جالاتيا ، في اللوحة الزيتية ، متوردة بدمها المندفع وكأنها تحولت من قطعة رخامية ، الى كائن بشري ينبض بالحياة ، ان العودة المستمرة لهذا الموضوع والى جمع كل اجزائه الرئيسية في صورة (الجماليون) ، وفي لوحة زيتية قماشية ، لرسامي الفخار تحت عنوان (التلوين هو تنفس الحياة في التمثال) ، تبدي كيف اخذ (جيروم) بشكل جدي ، الحادثة السابقة في تلوين الرخام ، لقد شعر بوضوح بأنها كانت خطوة نحو الواقعية والعصور القديمة .

بيللوتا :

في المعرض الفني لعام (١٨٩٠) تقدم جيروم خطوة



جيروم وموديله

الى الامام في محاكاته العصور القديمة ، لقد أعاد الى الحياة تقنية فن النحت الذهبي الضخم ، وذلك في تمثاله (الراقص العجوز) المصنوع من العاج ، والرخام الملون ، والملحقات البرونزية ، وبعد سبع سنوات عرض في المعرض الفني لعام (١٨٩٧) عملا مذهلا أكثر طموحا ، مما جعل (ايڤلين واف) يسميه ابداعة وأثر فني ، وهو تمثال (بيللونا) الذهبي الضخم بالحجم الطبيعي مزين بالمجوهرات في البرونز والعاج ، الموجود الآن في (بارك بطوكيو ــ اليابان) وهي محط انظار السياح والمارة ، اللباس مصنوع من البرونز ، بينما صنع الذراعان ، والقدمان ، والرأس من العاج ، ولنحت الاجزاء العاجية استأجر (جيروم) فنانين مشهورين ، وكان فخورا جدا باستعماله أحدث التقنيات العلمية لاخضاع الاجزاء المختلفة مع بعضها البعض ، وقد اعتبر العمل انتصارا تقنيا بالاضافة الى كونه محاكاة للعصور القديمة ، وفي العمل أجزاء رائعة تبدو في اللباس الملتف كدوامة ضخمة تتجلى للعيان عند أسفل قدمي التمثال ، وفي الكوبرا المرتفعة من القاعدة .

ماري ماجدالين :

ان كل هذا التبذير التقني ، في تمثال (بيللون) لا يكاد يذكر بالنسبة للتمثال الصغير (ماري ماجدالين) المزين بملابس المهنة المبهرجة لعاهرة جنوب افريقية ، نراها تقف خارج بوابات (القدس) تحيي المسيح عند دخوله المدينة في (بالم ساندي) ، اننا نستنتج هذا التفسير للتمثال ، من لوحة (جيروم) الدخول الى (القدس) في عام (١٨٩٢) الموجودة في (متحف جاريت) في ڤيسول ، لان العاهرة نفسها ، قد رسمت في الزي نفسه ، الذي تلبسه في التمثال ، قبل بوابات القدس .

البرونز مطلي بالذهب ومزخرف ومصبوغ ، ومرصع بالاحجار ، ان الزي يجمل العمل أشبه بجوهرة هو هذا التركيب للالوان الفخمة ، والتفاصيل الدقيقة ، والتراكيب المتباينة ، وتبدو البراعة في تقدير (ماجدالين) في زي منقول بدقة لمومس القرن التاسع عشر في الشرق الادنى ، على الرغم من عدم الدقة من الناحية الاشارية .

لاعبة الكرة :

كان تمثال (لاعبة الكرة) ، الذي عرض في المعرض الفني لعام ١٨٩٢ ملون بشكل مبهج ، الا أن زخرفته في الوقت الحالي ، قد بهتت ما عدا مناطق قليلة ، أكثر الاشياء جمالا في هذا العمل هي التفاصيل الواقعية ، وذلك في حركة عظام الظهر تحت البشرة وهي لاوية جسدها ، يبتهج (جيروم) في عرض هذه الوضعية ، ويبتهج أيضا في الجسم الرائع للموديل ، يميل (جيروم) الى الاخذ بعين الاعتبار تراكيب العضلة والمناطق البدنية ، لقد وضعت الزخرفة من قبل النقاد في ذاك الوقت على كونها (أقرب من الحد الفاصل للواقعية المسموح في الفن) .

ان اللعبة التي يلعبها التمثال هي من اختراع (جيروم) اذ أنها لم تكن موجودة في العصور القديمة ، الفكرة تبدو في الرجوع الى قضية الموضوع للاغريقية الحديثة ، وفي المجموعة التي قادها جيروم في منتصف القرن الماضي ، هذه المجموعة أحبت رسم مشاهد الحياة اليومية مقحمة في العصور القديمة ، ان وضعية التمثال هي وضعية الالتواء المضاد الذي يعشق تصويره بشكل ، خاص انها شبيهة بوضعية (جالاتيا) والتمثال الصغير (باتشيبا) الذي أصدره ، في نسخة برونزية كبيرة عام (١٨٩٤) تبدو الوضعية الغير المريحة بارزة بوضوح من قبل (جيروم) لانها تعرض تأثيرا ممتعا للجسم الذي يحتوي على الهيكل والعضلات والبشرة ، اضافة الى مهارته في صوغها معا .

والاعمال التي طورت مهنة (جيروم) كنحات هي اعماله في التماثيل المفردة الكبيرة والمجموعات المنفذة بالبرونز والرخام وهي الاعمال الرئيسية لجيروم ذات المواضيع الكلاسيكية ، لكنها ومن وجهة نظر الواقعية ، تبدو حديثة ، من حيث طريقة تأثيرات (الجسم) التي تقدم كتفاعلات للبشرة واللحم والهيكل العظمي ، كل هذه الاعمال لها مواضيع وأفكار لنفخ الحياة فيها ، وليس فيها تقديم بسيط أو تجريدي للجسم في حد ذاته ، وعلى الرغم من الخبرة ، لدى جيروم فان بعضها اكثر تقليدا لاعماله .

البرونزات الفروسية الصغيرة :

انجز (جيروم) ، في التسعينات من القرن الماضي ، سلسلة من التماثيل الفروسية لصبها بالبرونز ، لقد اختار الابطال العسكريين ، لكل هذه السلسلة ، أمثال (نابليون) و (لواشنطن) و (قيصر) و (فريدريك الاعظم) وحتى (تيمورلنك) رئيس عصابة التتار في القرن الرابع عشر ، كانت صور الوجوه والبزات الرسمية ، والاشياء الكمالية ، دقيقة قدر الامكان وتظهر ملاحظات جيروم الدقيقة ، مدى قرآته الواسعة ، وذلك للبحث عن أزياء وشخصيات مواضيعه ، حتى انه كتب لتلميذه السابق (فيدستشاجين) في (لينكراد) و (بموسكو) ، لأخذ النصيحة حول زي (تيمورلنك) وأرسل له هذا الرسام الروسي الملابس الحقيقية التي كان يلبسها رجال قبيلة سهول آسيا المتوسطة ، والتي كان يلبس (جيروم) موديله منها . في هذه الاعمال حاول (جيروم) أن يعطي اشارة خفية لشخصية التمثال ، وجزءا من بيئته ، كما نرى في (قيصر يعبر الروبيكون) و (نابليون) من قبل (تاين) ، وطورت من قبل (زولا) .

التماثيل الراسية :

انجز (جيروم) سلسلة من التماثيل الراسية ، خلال التسعينات من القرن الماضي ، معظمها للرجال ، لقد كانت كلها أعمالا كلف بها ، لذا كانت كلها أعمالا موضوعية باردة الى ابعد الحدود ومتواضعة ، جدا ، لذا فانها أهملت ونسيت تماما ، توازي، هذه التماثيل الراسية ، سلسلة الصور الزيتية لأصدقائه المنجزة في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات من القرن الماضي ، أفضل مثال عن هذه المجموعة (لجيروم) هو التمثال النصفي لـ (بريڤورت بارادول) المنظر السياسي للامبراطورية الثانية ، وعضو المعهد وتعهد المعهد ، بعد وفاته . باقامة تمثال له للمكتبة ، ولكن بعدما تراجعت شهرته نقل التمثال النصفي للحفظ في (متحف جاكومار اندريه) ، ومن ثم حفظ في متحف (كونند) في (تشانتيللي) .

مثال آخر عن هذه المجموعة ، التمثال النصفي (ليوليوس ، بيير ، ميشيل ، دينيرل) ، الذي فقد ضمن قطع التماثيل الكثيرة في أوبرا باريس . لقد كلفه به مصمم مسرحي ، وذلك لديكور البناء في عام ١٨٩٢ . لا يبدو التمثال ، للوهلة الاولى ، مهيبا ، لكن البشرة تبدو ناعمة جدا وموافقة ويظهر الفحص القريب كيف جعلت طريقة التأمل عبر وجنتاه وانفه وهناك أيضا تمثال (برونزي) جميل لصديق (جيروم) ب. هـ. (روسو) ، الموجود في متحف (ايڤرو) ، ونرى في التمثال لمسة سوداوية .

ومن افضل التماثيل الراسية ، ضمن هذه السلسلة ، تمثال (جينرال كامبريلز) ، القائد الذي فشل في حماية منزل (جيروم) الريفي خلال حرب (١٨٧٠) التمثال معروف بالجص فقط ، وقد حفظ في بهو المتحف الحربي في باريس ، وربما يكون مفقودا الآن ، الراس مبسط بشكل مدهش في الكتل المستديرة البارعة ان طوق القميص من الامام يرفع الطبقة الشحمية تحت الذقن الى الاعلى ، ومن الخلف تبدو الطبقة الشحمية للعنق الخلفي معلقة (فوق طوق القميص) ، وقد عبر (جيروم) عن الجرح الخطير ، الموجود في جمجمة الجنرال ، بدقة بفجوة صغيرة ، ان الصورة تبدو انعكاسا للذكاء وروح الدعابة اللتان كانتا يتحلا بهما الجنرال .

تبلغ السلسلة أوجها في زخرفة تمثال (سارة برنار) النصفي ، ان التظليل المفعم بالحيوية للرخام ، والبشرة ، والشفتين ، والعينين ، والفم ، والشعر ، وأيضا على الرغم من الشكل الشبيه بالتأمل التراجيدي عند القاعدة ، كل هذه الامور ، تعطي للعمل حضورا قويا ، كأنه يعيد هذه الممثلة المسرحية الى الحياة ، (وطبعا هذا الكلام قبل أن تبهت الالوان) .

لقد صورت هذه التماثيل الراسية بدقة ، الخبرة في علم التشريح والصدق في التصوير ، وانسجمت تفاصيل ملامح الوجه بدقة مع شكلانية التماثيل النصفية وتبدو موضوعية (جيروم) في طمس الذات ، ان هذه التماثيل النصفية متواضعة بحد ذاتها ، ما عدا التمثال النصفي لـ (سارة بيرنار) ، اذ تبدو مثل اناس عاديين مألوفين ، لا يجذبون انتباهنا ، كانت هذه الصفة الاعتيادية سمة واقعية واضحة ادركت من قبل (جيروم) ، وان نجاحه في انجاز هذا الهدف قد ينتج عنه عدم الالتفات الى هذه التماثيل النصفية واهمالها لقرابة القرن .

النصب التذكارية :

من اكثر تماثيل (جيروم) طموحا ، كان نصبا تذكاريا فروسيا ضخما للدوق (دي أوميل) ، كان



جيروم (بيلونا)





جيروم (لاعبة الطابة)   جيروم (ماريا ماجدلينا)

هذا الدوق ارستقراطيا عجوزا ، وقائدا فذا ، وجامعا للتحف الفنية ، ولقد نفي مرتين من قبل حكومات مختلفة وعندما توفي ترك قصره ومجموعاته الفنية لمدينة (تشانتيللي) في متحف (كوندي) الحالي ، وكعرفان للجميل كلفت الحكومة اقامة نصب تذكاري احياء لذكراه ، وقد أختير (جيروم) لهذا العمل ، كونه كان صديقا حميما للدوق ، فصمم تمثالا فروسيا ضخما فوق قاعدة مرتفعة محاطة بنقوش بارزة على جانبها لمعركة الدوق المشهورة جدا ، وقد ازيح الستار عنه عام (١٨٩٩) .

وكما نرى من التفصيل الجصي ، فان الرأس مصور ببساطة في كتل أكبر من المعتاد بحيث يمكننا رؤيته بوضوح عن بعد . هذه النظرة أثرت تأثيرا كبيرا في تصوير الحصان لأن كتله كانت كبيرة وواضحة ، لكن الشيء الملاحظ فيها هو افتقاره الى (التمثيل المسرحي) الذي كان يرافق عادة النصب التذكارية الفروسية ، حتى في القرن التاسع عشر ، وقد رسم (جيروم) صديقه بكثير من الحساسية ، اذ صوره مستغرقا في التفكير بالاضافة الى الرومانة .

وبينما كان يعد نفسه ليباشر في النصب التذكاري قام (جيروم) برحلة الى إيطاليا ليرى النصب التذكارية الفروسية لعصر النهضة ، وهناك وجد تمثال (كوليوني) لـ (فيروشيو) ، البندقية ، مضحكا ، لان (افيروشيو) بداله ، وبعينيه الثاقبتين ، ساذجا في تحقيقه لمشية الحصان وتشريحه ، ويبدعه إزدراء (جيروم) هذا كيف أنه قد قدرا لمعرفة كمقوم للفن ، وبالطبع فان معرفته بعلم تشريح الحصان والمشية كانتا غنيتان خلال عدة قرون ، أكثر من هؤلاء النحاتين في عصر النهضة ، ومن الواضح انه كان مهتما جدا بالدقه التي يحكم بها على الفن برمته بالمقاييس التشريحية الصحيحه .

الحزن :

وهو نصب تذكاري شخصي أقامه (جيروم) لقبر

عائلته ، بعد وفاة ابنه (جان) ، في عام ۱۸۹۱ ، وكان الضريح في (مونتميرت سيميتري) في باريس ، لكن لسوء الحظ انشىء عليه مؤخرا معبرا ، وجثم الحمام فوق عوارضه الحديدية ، ولحمايته ، ثم نقل النصب التذكاري في عام (١٩٨٥) الى متحف (جاريت) في ثيسول . وعندما كان ينظف ظهر عليه غشاء أخضر جميل ، وقد قارنه الاميركيون مباشرة بالتمثال الشهير للقديس (جودنيز الاسى) في (ميموريال آدامز) بواشنطون والذي انجز أيضا في عام (۱۸۹۱) إن تمثال القديس (جودنز) مغلف بلباس اكثر غموضا واثارة ، وأكثر خلودا ، ولقد دعا القديس (جودينز) نفسه كلاسيكيا فقبل باستخدام بعض الصور المعبره عن الرمزية ، إن عمل (جيروم) هذا رمزيا أيضا لكنه معتدل بمناهج الواقعية ، فرسم الوجه ، والعنق ، والذراعان يبدو رائعا ، واللباس يبدو كلاسيكيا بشكل واف ، إلا انه يفتقر الى الاثارة في اللباس الموجود عند (القديس جودينز) .

بول بودري :

كان الرسام الشهير (بول بودري) ، الذي اكتسب بشهوته في ديكوره لدار (الاوبرا) الصديق الحميم (لجيروم) ، وبعد وفاة (بول) في عام (١٨٨٦) طلب من (جيروم) من قبل اللجنة القومية باقامة نصبا تذكاريا للرسام ليقام في منزل (بودري) الريفي (لاروش سورين) ، وقد قرر ، عند انتهاء النصب ، إقامته في ساحة قبل مدينة (ميري) في عام ۱۸۹۱ لكن للاسف الشديد فقد صهر هذا التمثال من قبل الالمان ، وذلك اثناء الحرب العالمية الثانية ، والتمثال معروف من خلال الصور القديمة فقط ، ولكن الجص ما يزال موجودا ، في بهو (متحف نانتز) إلا أنه من الصعب الحصول عليه ، إن الاهتمام في التفاصيل السطحية ، وفي تناقض التراكيب التي كنا قد رأيناها في قطع الازياء الاخرى ، لدى (جيروم) . تبدو واضحة هنا ، وحتى في الصورة القديمة للتمثال .

واترلو :

عندما توفي (جيروم) في عام (١٩٠٤) ، ترك وراءه عملا غير منته ، كان قد كلف به ، وهو عبارة عن نسر برونزي عملاق تكريما لساحة قتال (واترلو) لكي يكون نصبا تذكاريا للجنود الفرنسيين ، الذين سقطوا هناك وليكون موضوعا أيضا في نفس المكان الذي توفي فيه آخر جندي فرنسي ، ولقد شيد بعد مائة عام من المعركة تقريبا ، لقد عرض الجص في المتحف الفني لعام (١٩٠٢) يمكن رؤيته في صورة قديمة ، وهو في وضعية مؤثرة فوق متراس اصطناعي في (الجراند باليه) . يبدو النسر طائر كبير مجروح ، وتبدو عليه أيضا الجراة ، ينشب اظافره في راية الانتصارات السابقة ، وهو مرتفع الى الاعلى في حالة الدفاع عن النفس ، وكما كانت عليه العادة في القرن التاسع عشر فان النصب التذكاري كانت تدفع تكاليفه من تبرع الناس ، ومع ذلك فان الاعتمادات كانت غير كافية لهذا النصب التذكاري نظرا للتصور الذي وضعه جيروم لهذا النصب ، وقد توفي (جيروم) قبل أن يشيده ، وقد انتهى التمثال ، وصب وجمع ، ونصب دون إشرافه ، وقد كان القالب الجسي مصفرا ، دون اتقان ، ودون عناية بالتفاصيل ، لقد اراد « جيروم » الطائر البرونزي أن يهاجم (واترلو) وبأجنحته المظلله نحو السماء ، على حجر هرمي أبيض مقطوع ، القالب الجصي المصفر ، كان موضوعا أمام العمود الحجري الغرانيتي الضخم الذي لم يوضح الصورة الجانبية للطائر ، وعلاوة على ذلك فان المحور الشاقولي للنصب كان مائلا في الزاوية الخطأ ، وبدلا أن يكون للقالب البرونزي الكبير تلك الاثارة المدهشة ، إلا انه يمكن التغاضي عن هذا النصب بسهولة . لذا فان ما نعتبره أكثر منحوتات (جيروم) اشارة كان يفتقر الى هذه الإثارة .

التمثال الاخير (لجيروم) .

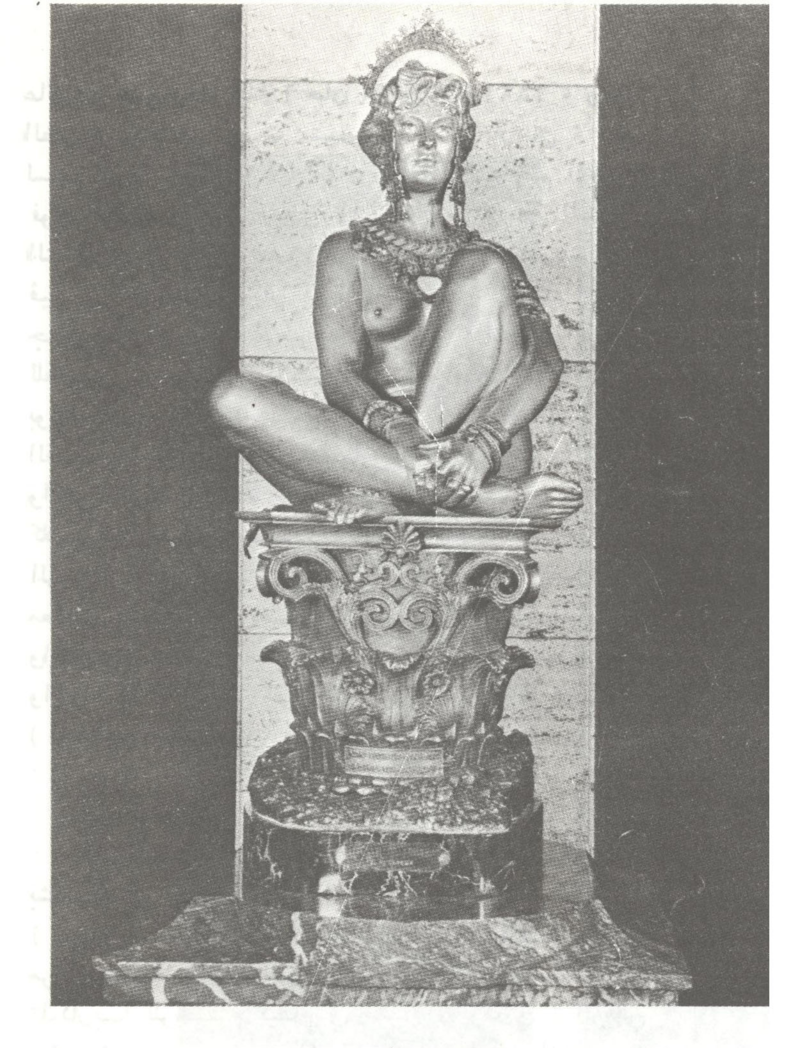
« كورنتيا » :

في الليلة الاخيرة قبل وفاته استضاف « جيروم » بعضا من أصدقائه ليريهم التمثال الجصي الملون لـ (كورنتيا) الذي كان فخورا به ، كان التمثال شبه منته ، وقد وضع (جيروم) قالب المجوهرات للتمثال على الجص ليري أصدقائه كيف سيبدو الرخام حالة انتهائه ، إن النسخ الرخامية ملونة على نحو هادىء ، إضافة الى تزينهما بالمجوهرات البرونزية ، وقد صنعت أيضا نسخا برونزية صغيرة (مطلية) بالذهب أو بالفضة ، وقد كانت أيضا مزينة بالجواهر .

يعتبر هذا العمل « لجيروم » بحق إنتصارا ، فقد جاءت كل اهتماماته مجتمعة مع بعضها البعض من خلال إدراكه لجمال الموديل ، ودقته في التفاصيل ، وقدرته على توضيح علم التشريح الى كتل وسطوح مستوية واضحة ، واحساسه وعشقه ، لون والاشياء الداخلية ، وأيضا يعتبر هذا العمل ، في وقتنا الحالي ، على أنه (احدى روائع الفن الجديد) ، انه يساعدنا على فهم كيفية الانتقال الدقيق من الرمزية الى الفن الحديث .

هل نستطيع ان (نعد مآثر « جيروم ») ؟ :

لقد اختيرت الاعمال التي حللناها في هذا المقال من اعمال (جيروم) الكلية الشاملة ، وذلك بنية إعطاء فكرة عامة عن (جيروم) النحات ، وأيضا اعطاء فكرة عن اسلوبه ، وفكره ، واغراضه الجمالية ، إن



جيروم (كورنثيا)

اهتمامات « جيروم » الفكرية واضحة ، فقد كان ذا ضمير حي في التصوير الدقيق للجسم الانساني ومفرما في التأثيرات الحسية المتممة بتباين التراكيب أو نفخ الحياة بواسطة الاثارة الجنسية المباشرة للجمال المادي، وتبدو براعته واضحة في هذا ، واكثر من ذلك فقد كان فنانا حريصا ورائعا ، إن الميزة الجيدة في أعماله هي في تحكمه لكل هذه العوامل متضمنة تفاعله الخاص ، وبما أن التعبير الذاتي لم يكن من ضمن اهتماماته ، فاننا لا نحتاج لان نبحث عن أسلوب تعبير لشعوره الشخصي ، ويبدو ملحوظا ومثيرا ، بحد ذاته ، ضبط النفس وإنكار الذات في أعماله .

وكما في لوحاته الزيتية فهو في أعماله النحتية ، قد شق طريقه من ذخيرة الكلاسيكية التقليديـة الى الكلاسيكية الحديثة ، وخلال هذا التطور كان هناك تنافسا بين التفصيل الفني والتركيب الواضح للكتل، ان اغناء التفاصيل هذا في تأسيس الايقاعات ، وتناقض النماذج والتراكيب ، هو اداة جمالية مساعدة في عمله، ويتوازى إهتمامه في التصوير الواقعي لسطح الاشياء مع اهتمامه في حقائق الروائيين الواقعيين لعصره الذين غالبا . ما أبهموا الصورة في رواياتهم بالمقاطع الوصفية الطويلة ، وذلك لانهم يخفون ، في بعض الاحيان ، خلف المعاني المعقدة ، تفصيلا وزخرفة داخلية ، في البداية تكون الكتل صعبة الفهم ، تكتشف ، مع هذا ، بأنها جميلة تماما ، ويبدو بادراك (جيروم) للحركة جيدا ، لكنه مع ذلك لم يستغلها جيدا .

غالبا ما يعتمد حكمنا على القرن (التاسع عشر) على خبرتنا (رودان) ، الذي جعلنا نعتقد بأن الشكل والتعبير العاطفي هما العنصران الاكثر اهمية في (فن النحت) ، وعلى العكس تماما لدى (جيروم) ، فان نحته مثل صوره الزيتية ، عقلاني إذ أن الافكار هي حافزته الفنية ، انها تستمد دائما على المعرفة والتفكير الجدي حول الموضوع ، إن أعماله في بعض الاوقات يصعب فهمها ، بالنسبة للمشاهدين الحديثين الذيـن أعتادوا على تفسير الاعمال الحديثة بشكل بديهي ، إلا أننا نصادف مثل هذه المشكلة أيضا ، لدى رؤيـة العديد من الاعمال القديمة .

ولقد رأينا أيضا بأن (جيروم) قد ادرك عاليا قدرته التقنية على الابداع في التفاصيل الاثارية ، وخاصة في





جيروم (الحزن)

خبرته التشريحية ، كما اننا فهمنا وادركنا هذه الاهتمامات في فن النحت لعصر النهضة ، فلماذا إذا نهملها ونسخه منها في أعمال فنان القرن التاسع عشر ؟ إن الحجة الواهية هي (هذه الاهتمامات كانت جديدة في عصر النهضة ، اللهم إذا لم تكن هذه الحجة خالية من أي معنى) .

لم تكن الدراية حول العصور القديمة وعلم التشريح كاملة في القرن السادس عشر ، لكن خلال القرن التاسع عشر ، عمل بأحكام ، جديدة في كلا هذين الحقلين (العصور القديمة ، علم التشريح) ، تماما كما استمر العمل بها في عصرنا الحالي .

لقد شارك (جيروم) اهتماما آخر لعصر النهضة وذلك في جعل التحسين التقني ، للمصبوبات البرونزية، صورة جمالية ، لهذا يمكن القول بأنه استغل تقنيات الصب الحديثة في المواضيع التي قدمها في تماثيله الجصية ، في البداية ، تهزنا زخرفته لتماثيله الرخامية، لكنها ، ومع ذلك ، تبدو سمة تقليدية لفن النحت في معظم الفترات . فنحن ما زلنا غير معتادين على رؤية التماثيل الملونة لكننا حين نرى (كوريثا) ان جمالها يستهوينا في تقنياته الواقعية التي أصبحت أدوات جمالية .

ربما لا تلاءم كل هذه السمات السلبية أذواقنا اليوم ، أو أفكارنا الاساسية في (ما هو « الفن » ؟) فربما قدرنا البعض ، واشمأزينا من البعض الآخر ، وكما أعتقد فانه يجب علينا ان نحفظهم في رؤوسنا ندرك بأنهم سمات سلبية للأسلوب (الواقعي) لفن النحت في القرن التاسع عشر ، عندها فقط نستطيع أن ندرك فهمهم كمنجزات وأقترح هذا لا لاحترام جيروم فقط ، ولكن أيضا ليساعدنا على تقديم الاعمال العديدة لقرن التاسع عشر التي ما تزال موجودة بيننا ، وذلك قبل أن تضيع نتيجة الإهمال ، أو حتى نتيجة العداء لهذه الاعمال .

ويتوجب علينا ، بالنسبة (لجيروم) أن نعتبره ترشيح في قائمة نحاتي (القرن التاسع عشر) ، إذ ليس هناك أسماء كافية يمكن وضعها في هذه القاعة الأساتذة قديرون .

عن مجلة (فن)
شهر شباط ١٩٨٦



لويس فرانسوا كاساس ١٧٥٦ - ١٨٢٧ ورحلته إلى سورية

جان غولمييه
ترجمة: فريد جحا

الاهـداء:

الى ذكرى صديقي ، الدمشقي ، العزيز جداً على قلبي ، الدكتور كاظم داغستاني

مقدمـة :

التقيت اسم **(لويس ـ فرانسوا كاساس) Louis François Cassas** منذ اربعين عاما ، عندما كنت أقوم بأبحاثي تمهيداً لاعداد رسالتي عن (فولني)(١)، ومنذ ذلك التاريخ لم أتوقف عن جمع المصادر والوثائق عن هذا الفنان الذي نسيه الناس، جوراً وظلماً، والذي يبدو لي ، بعد النظر في نتاجه ، واحداً من أهم ممثلي فكر عصر الانوار ، وواحداً من هؤلاء الذين أسهموا ، أحسن الاسهام ، في تعريف الغرب ، بالاهمية البالغة لسوريا العربية ولتراثها الاثري من جهة ، ثم بجمال مناظرها الطبيعية من جهة أخرى .

وليس من الممكن في الوقت القصير المخصص لالقاء بحثي ، أن اتتبع ، بالتفصيل سيرة حياته لذلك سأكتفي بالاشارة الى خطوطها العريضة ، التي تضعه في سياق التاريخ ، وسأهتم ، من بعد ، وبصورة رئيسة ، بوصفه الطريق الصحيحة التي سلكها في رحلته في سوريا(٢) ، ثم أشير أخيرا ، مع شرح موجز يعرفنا جيداً بوجوه فلسفة الانوار المتعددة ، الى بعض من صوره الاكثر ادهاشا ، والى (رحلة مزودة بالصور في سوريا وفينيقيا وفلسطين ومصر السفلى)(٣) .

- ١ -

ولد لويس فرانسوا كاساس

في أوائل حزيران من عام ١٧٥٦(٤) في قصر (آزي لوفيرون) ، وهي قرية في جنوبي (التورين) على حدود (بيرى)(٥) ، لاب يدعى (اونوريه كاساس ، المهندس) المستخدم لدى مالك القرية (المركيز دوغاليفيه) ، الذي أوظف الابن في عام ١٧٧٤ ، وبعد أن لاحظ ميول الرسم لديه ، كاتبا ، رساما في مكتب مهندس الابراج (ديفريش) ، الذي كان على صلة وثيقة بالاستقراطية الباريسية ، ديفريش هو الذي أرسل مستخدمه الى الدوق (روهان شابو) ، الذي هيأ له حضور دروس الرسم لدى (لاغرونيه دفيان) ، ثم أرسله الى ايطاليا في عام (١٧٧٦) ، وبعد اقامته في روما ونابولي رحل الى تريستا في عام (١٧٨٢) ، وزار النمسا والمانيا(٦) ولما عاد الى باريس في عام (١٧٨٣) قدمه (روهان شابو) الى الكونت (شوازول غوفييه) الذي كان يستعد للسفر سفيرا لفرنسا في القسطنطينية . وهنا تبدأ الرحلة في الشرق ، والتي سأتحدث عنها بعد قليل ، ثم مكث بعد عودته من سوريا ، في روما ، حيث تزوج وبقي هناك من عام (١٧٨٧) حتى عام (١٧٩١) ، عندما استقر في باريس ، التي اعتنق فيها أفكار الثورة التي أفسدت علاقاته (بشوازول) المهاجر فاراً من وجهها الى روسيا ، والذي احتفظ بنتاج كاساس مدعيا أنها له ، الا أن لجنة السلامة العامة قد شجعته بفضل رعاية (فولني) و (دافيد) ، على نشر رسومه وأتمام تصحيحاته عن الابنية الاثرية القديمة(٧) ، المخصصة لتعليم فن العمارة(٨) ، ولقد أكمل عمله ، في عهد الملكية العائدة ، مفتشا في مصنع (الفوبلان) ، ومات في فرساي يوم ٢/١١/١٨٢٧ .

*** بحث أعده بالفرنسية (جان غولمية) لندوة (الشرق العربي والانوار) التي أقيمت فيمدينة اللاذقية بين ٩/٢٩ و ١٩٨٦/١٠/٢**

- ٢ -

ولندقق الآن في الطريق التي اتبعها كاساس في رحلته في الشرق ، لقد انشات صلة له بالكونت شوازول غوفييه(٩) الذي كان يريد أن يجعل من سفارته الى (تركيا) مهمة علمية وثقافية ، لا سياسية فحسب ، لذلك اصطحب معه فنانين هما (كاساس وهيلير) ، وشاعرا (بوليل) ، ومهتمين بالهلينية (كالفارس آنس دونويون ، ونوفيل) ، وفلكيا كذلك هو (توندو) .

ولقد اعتمدت ، من أجل اعادة وصف رحلة كاساس السورية ، على رسائله الى مستخدمه الاول المهندس (اينيان ديفريش) (١٠) ، التي نشرها مع أخطاء في التاريخ (دومونسيل)(١١) ، وكذلك على رسالتين طويلتين لكاساس الى (شوازول غوفييه) اللتين أعتقد أنهما غير منشورتين(١٢) .

غادر السفير وحاشيته مرفأ (طولون) في مساء الرابع من آب (١٧٨٤) ، ووصلوا في التاسع منه الى (مالطا) كتب ((بعد أن بقينا أربعة أيام أو خمسة في مالطا ، انطلقنا الى الارخبيل اليوناني ، حيث التقينا قبودان البحر العثماني الذي حيا السفير ، ثم أقمنا معه صلات ما ، وأرسلنا اليه بعض المرطبات))(١٣) .

ثم قادت رياح غير مؤاتية السفينة نحو (أثينا) حيث أمضى كاساس يومين في ((نوع من الاعجاب المدهش)) وقادته الرياح غير المواتية بعد البيرة الى (ازمير) ، ولم تدخل السفينة الدردنيل الا في ١١/١٥ ، لتلقي مراسيها في مرفأ (القسطنطينية) في الثالث والعشرين منه ، ((لا شيء انبل ولا أعظم من هذا الذي نراه)) انها مدينة ((اعتقدنا أنها عاصمة الدنيا)) . الا انه لم يكد يصل حتى رحل . ((وصلت لكي اقوم برحلة أخرى . سأرحل مع الحراقة (لابوليت) لاجوب سواحل سوريا ومصر .. سأرحل في مدى يومين أو ثلاثة))(١٤) .

وهكذا غادر (القسطنطينية) في الثلاثين من تشرين الاول ، فوصل (ازمير) في الرابع من تشرين الثاني ، بعد عاصفة بحرية عنيفة ، حملت صاري شراع مقدمة السفينة ، وتطلبت الاصلاحات نزولها الى مرفأ (ازمير) واقامتهم فيه ثلاثة وعشرين يوما ، استفاد منها (كاساس) لزيارة أطول مدينة (أفسوس) ، ثم غادرت لابوليت (ازمير) في السابع والعشرين من تشرين الثاني باتجاه (الاسكندرونه) ، فوصلتها بعد رحلة استغرقت خمسة عشر يوما ، ذلك أن (كاساس) يسجل أن حالة الطقس لم تكن ملائمة للسفر في هذه المنطقة من المتوسط ، وهكذا نزل الى الساحل السوري لاول مرة ، في العاشر أو الحادي عشر من كانون الاول ، وفي مدينة (الاسكندرونة) ، ومن هناك ذهب ، عن طريق (انطاكية) و (بيلان) ، الى (حلب) ، فوصلها بعد ثلاثة أيام ، حلب التي (ادهشه سمو سلوك سكانها وعاداتهم وجمال ألبستهم) ، ثم أبحر ، في نهاية كانون الاول ، او مفتتح كانون الثاني من عام (١٧٥٨) ، من الاسكندرونة عازما على السفر الى (الاسكندرية) عن طريق طرابلس الشام في سفح جبل لبنان ، و (صيدا) و (صور) الشهيرة ، الا أن رياح الجنوب كانت متواصلة وعنيفة ، بحيث أجبرت السفينة على أن ترجع القهقرى ، لتلقي مراسيها في (لارنكا) يوم التاسع من شباط (١٧٨٥) ، الا أنه أعاد محاولته ، ونجح في هذه المرة في الوصول الى (الاسكندرية) الا انه قرر ، آسفا لعدم زيارته (القاهرة) بسبب الامراض المعدية التي كانت تجتاح العاصمة المصرية ، قرر العودة الى (قبرص) حيث يغدو من السهل عليه الذهاب الى (طرابلس) مستأنفا جولاته عبر سوريا(١٥) ، وهنا حدثت بين منتصف نيسان ، ونهاية تموز من عام ١٧٨٥ ، زياراته لبعلبك وتدمر ، واليكم قصة هاتين الرحلتين كما قصتها على شوازول غوفييه .

((غادرت طرابلس في التاسع من نيسان ، مزودا بتوصيات تفضل بتزويدي بها السيد (ادوفواز) لمعارف له في مدينة (حمص) التي تقع على الطريق الى (تدمر) والتي تبدأ قربها الصحراء ، ولم يعرف ، الذي حملت اليهم رسائل التوصية ، المخاطر التي كان علي ان اجتازها ، فتركوني ارحل ، من دون فريق حراسة ، لقد اكتفوا بتزويدي بالمؤن الضرورية وبعض الهدايا الى شيخ (القريتين) التي تقع في منتصف الطريق الصحراوي الذي يقود الى (تدمر) ، وبعد أن مررت بالعقبات ، المحتملة للقائي البدو ، وصلت الى القريتين ، بعد أن نجوت من مخاطر عديدة ، لانني كنت أرتدي ثيابا بسيطة تظهرني بمظهر البائس ، ولقد تعرفت ، في هذه القرية الصغيرة ، جميع الصعوبات التي ستعترضني عندما سأتوجه الى تدمر ، الا انه لم يكن هناك من شيء يمكن أن يثبط عزيمتي ، أو يردني عن غايتي ، ولانني لم أكن أحمل المال الكافي ، ولا الهدايا المناسبة ، فقد عدت الى حمص لاعد بعض الضروريات اللازمة لاجتياز الصحراء مرة ثانية ، ولاعود من جديد الى (القريتين) حيث لقيت ترحيبا أشد حرارة من شيخها ، الا انهم خوفوني من عواقب هذه الرحلة ، التي تنتظرني . [ولقد تخليت ، بالفعل ، عن مشروعي ، في اللحظة نفسها التي تقدم الي فيها خمسة عشر فارسا عارضين علي أن يرافقوني ، ومتحدثين عن شجاعتهم وبأسهم] ..

أمضيت يومين من الحر في جو الصحراء ، حتى وصلت الى (تدمر) ، التي يصل اليها زائرها عبر واد مملوء بالمقابر التي احتفظت غالبيتها بحالتها القديمة ،



مشهد من حمص مع قلعتها

وبعد هذا الوادي ، ها هي ذي الجبال تنفرج لنكتشف اطلال هذه المدينة الشهيرة الرائعة ، لا شيء أدعى للاندهاش والذهول من هذه النظرة الاولى ، فلقد دهشنا ، ثم أعجبنا ، بهذه الكمية الكبيرة من الاعمدة ، والاروقة ، وبقايا المعابد ، واقواس النصر ، والابنية الواسعة الامتداد ، ثم بمعبد الشمس الذي ينتصب وسطها ، ويسيطر على الصحراء التي تشبه بحرا من الرمال ، وعندما اقتربنا ، أدهشتنا مرة ثانية كمية الاجزاء المحطمة من الافاريز والطنف والاعمدة وبقايا الزخارف التي كانت تغطي الارض من محيط دائرة يبلغ طوله ميلين .

واقمت في ساحة (معبد الشمس) ، مع رفاق الرحلة وخيولهم » .

والح كاساس على الصعوبات التي مر بها ليبرىء نفسه من مهمة البحث عن الكنوز ثم قال : « الا ان فضولي العظيم لرسم مثل هذه الاشياء قد أعطاني القوة اللازمة لتحمل جميع كل ما مر بي .. » .

ولقد كان طريق (بعلبك) الذي اكدوا لي انه آمن ، المكان الذي سرق فيه اللصوص بعض امتعتي ، الا انهم لحسن الحظ ، قد تركوا لي اوراقي ، واموالي التي احسنت اخفاءها ..

بقيت في بعلبك عشرين يوما كنت فيها هادئا وسعيدا . لقد رسمت وقست أهم الابنية الاثرية التي لا ينافسها في العظمة سوى أجمل أبنية العهود الكلاسيكية في روما ..

وصلت الى بشرّي سعيدا بنتائج رحلتي ... وسأمكث فيها للراحة بعض الوقت .

ل . ف . كاساس

كتب في بشرّي ـ لبنان

في الحادي والعشرين من تموز من عام ١٧٨٥

ثم استأنف ، في آب وايلول ، رحلته الى مصر ، عن طريق البر ، في هذه المرة ، مر بفلسطين التي دخلها عن طريق الجليل ، فرأى الناصرة ، والقدس ، وغزة ، ووصل من هناك الى الاسكندرية والقاهرة ، ومن هناك عاد الى القسطنطينية(١٦) فبلغها في كانون الثاني من عام (١٧٨٦) ، ودخلها حاملا محفظة أوراق تحتوي على مئتين ، الى مئتين وخمسين من الرسومات ، التي تتناول المناظر والآثار مثلما تتناول الازياء والطرز»(١٧) .

ـ ٣ ـ

وعرض نتاجه ، بعد عودته الى اوربا ، وتم ذلك في روما حيث لقي نجاحا هائلا ، واهتماما بالغا ، اننا نجد

صدى ذلك في مذكرات (غوته) الذي كان يطوف ايطاليا في ذلك الحين ، والذي أعجب الى حد الحماسة ، (بمهارة هذا المعمار) فأفاد ((بأن أعمال كاساس جميلة الى حد كبير . وبانه يحتفظ نحوه بذكريات جميلة ، وأفكار كثيرة))(١٨) .

الا أن ما كان يهمه خاصة هو تعريف الجمهور الفرنسي بالاساسي من مهمته الفنية في الشرق ، ومن هنا كان مؤلفه (رحلة مصورة في سوريا) الذي عمل فيه جاهدا بين عامي ١٧٩٢ ـ ١٧٩٩ ، وكان نشره على شكل كراسات متلاحقة ، ولقد دامت عملية النشر مدة طويلة ، ولم تكتمل على الرغم من أن لجنة السلامة العامة كانت تدعمها .

هذا الذي نملكه منها يتألف من ثلاثة مجلدات ضخمة يتضمن الاول منها التمهيد المؤرخ في باريس ، مطبعة الثورة ، شهر فانتوز للعام السادس ، ثم يقدم مخطط المؤلف الذي يلتزم به كاساس من بعد ، فالمجلدات حسب مشروعه ، ينبغي ان تتبع طريق الرحلة ، يقول : [المجلد الاول يتضمن مناظر الاسكندرونة وأطلال انطاكية ومناظر حلب الرئيسية ، ريف طرابلس الجميل ، مدينتي افاميه وحمص ، منظر الصحراء مع قوافل طويلة تجتازها ، وأخيرا أطلال تدمر ، أحداث الرحلة ، الثياب ، الاعياد وعادات كل منطقة ، ويظهر ، في ذلك ، هذا الاهتمام بموضوعات جديدة جدا معروضة بأمانة يمكن استيحاؤها عبرها] .

و [المجلد الثاني سيقدم لنا اطلال بعلبك الرومانية، بعض المشاهد المأخوذة من سلسلتي جبال لبنان الغربية والشرقية التي تبدي المظهر الوحشي لهذه الجبال الشهيرة ، وينابيع نهر سانكتوس (قاديشا) وشلالاته] .

أما [المجلد الثالث سيقدم مواقع فلسطين المختلفة، ومصر السفلى التي ستكون جزءا من هذا المجلد ، والحق أن الكراسات المتلاحقة التي بلغ عددها ثلاثين ، والتي يتضمن كل منها ست لوحات ، لم تتبع هذا الترتيب الجميل ، إذ يظهر أن كاساس قد أدخل فيها اللوحات التي كانت جاهزة (٢٠) الا أن ذلك لا اهمية له ، فما يستوقفنا هنا هو شخصية الفنان التي تكشفها لنا اعماله الكثيرة ، هذه الشخصية التي سأنهي بالحديث عنها ، هذه الدراسة] .

ـ ٤ ـ

يبدو (لويس فرانسوا كاساس) مثالا متميزا ((لفكر إنسان الانوار)) المعقدة ، انه يمتلك اولا التطلع الموسوعي للمعرفة : إنه مهندس معماري ، ورجل آثار ، انه لا يكتفي بالقيام بعملية احصاء لأبنية الماضي فالاطلال التي تعرفها ، لم يقصر دراساته عليها ، بل اعتبرها مجرد ديكور ، أو أرضية للوحة : فلقد كان يضع دائما في مقدمة المشهد ، أناسا أحياء صورهم ملتقطة من الاوضاع المعتادة ، انه مثل فولني يولي ما يرى ويدرس اهتمامه (اذكر بأن هذا الاخير أول من فكر منذ عام ١٧٩١ بانشاء ((متحف للازياء)) ، يقدم فيه علما حقيقيا عن الانسان ولننظر مثلا لوحاته عن (صيدا) أو حتى لوحاته عن (تدمر) أو (بعلبك) .

وعالم الآثار هذا يعتبر من جهة ثانية ، وبشكل خاص ، إنساني النزعة ، انه يحمل ذوق مفكري عصره العام والثقة بفضائل إدارة جيدة ، ويؤمن بالتقدم ، وبالتسامح ، يشهد بذلك شرحه للوحته عن الارز الذي يتضمن كرهه للاستبداد والطغيان وحملته عليهما .

انقل عنه قوله : [يسترجع الرحالة الذي قطع سوريا ومصر حلاوة الذكرى وسحرها] ليقول : **(لقد رأيت الاهرامات ، لقد رأيت الارز، فماذا أقول أنا ؟ لمن أصف ذلك بالكلام الساحر نفسه ، ذلك ان عاطفة ثقيلة على النفس ستلي الدهشة التي ستلم بنا بعد مشاهدة الاهرام ، فكم من دموع ودماء اريقت ودفنت في أساسات هذه الابنية العملاقة ، اما في ظل (الارز) فكل شيء طاهر صاف ، وكل شيء بريء ، وكل شيء سعيد سعيد ...).**

ويمتلك كاساس أيضا عاطفة رومانسية تجاه الطبيعة تشهد بذلك لوحاته عن (رأس الناقورة) ، و (وادي قاديشا) ، التي يسجل أنه توقف فيها مدة أطول مما وقف اسلافه لان المنظر ، كما يقول، قد فتنه سحره ، ثم ان هذا الرسام الدقيق ، يترك لنفسه العنان اخيرا، لينطلق مع خيال جامح ، فاذا كانت ثقافته الكلاسيكية ومعاشرته المؤرخين الاغريق واللاتين تدفعانه الى التوقف أمام أطلال (بعلبك) و (تدمر) للتجول والتيه فيها ، فان أبنية (مصر القديمة) كانت تقذف به في بحران ذهول غير عادي ، ذهول يصله بناي موزار الساحرة، وهو يعلن عن تخيلات اجيرار دونرفال وأحلامه الاسطورية .

ولقد قصرت حديثي على صوره عن سورية الا ان اللوحتين ٩٦ و ٩٧ من رحلته المصورة تعلنان عن سوريالية مدهشة .

تعرض اللوحة (٩٦) اعادة بناء معبد مصري : ففي قمة شرفة هائلة ترتفع فوق خمس وعشرين درجة ، ينتصب عمودان بصليان ، ويحيطان بوثن هائل ، تقف أمامه شخصيات غريبة تحرق كميات كبيرة من البخور، أما اللوحة (٩٧) فتدعي هي أيضا ، اعطاء صورة عن (معبد مصري) يحمل العنوان الصريح التالي ((رؤية كاساس)) انه نوع من مصر الخيالية، تجمع أمام (اهرام) في ، خلفية الصورة ، وستة تماثيل مصفوفة تحيط بتمثالين عملاقين للاله (أنوبيس) مع مسلتين متوازيتين،



مشهد من صيدا
مع مبانيها الأثرية

ويدور في مقدمة اللوحة موكب راقص حول تمثال لايبيس وسط صفين من خمسة عشر تمثالا عملاقا لابي الهول، هذا هو لويس كاساس، ابن عصر كان في تعقيده، عصر عبادة العقل ، ولكنه كان ايضا (عصر الاشراقية)، انه عصر (فولتير) ، ولكنه ايضا عصر المؤمنين بالقوى الخفية التي تستطيع اخضاعنا لسيطرتها ، عصر (سيتوس) ، و (دوتيراسون) (١٧٣١) ، و (دوم بيرنيرني) و (القديس مارتان) ، فالانوار ، مثل الطيف الشمس ، ينبغي ان تتفحص من اللون الذي يقع تحت الاجر ، الى اللون الذي يعلو البنفسجي .

الساعة الخامسة من صباح الاحد ١٤٠٧/٢/١٥ هـ
الموافق لـ ١٩٨٦/١٠/١٩ م

هوامش وتعليقات :

(١) التقى فولني وكاساس في (يافا) وكان اللقاء هاما بالنسبة للاثنين لان (كاساس هو الذي قدم لفولني معلومات عن (تدمر) التي لم يكن فولني قد زارها ، وهو الذي هيا الصور للطبعة الثالثة لكتاب فولني (رحلة في مصر وسوريا) .

وكان (كاساس) من ناحيته قد حصل على دعم فولني الحاسم لدى (وزارة الشؤون الخارجية) من اجل نشر مؤلف رحلته الخاصة ، وانقاذ مجموعة صور ، تنظر مجلة (تاريخ فرانسا) الادبي ١٩٥١ ص ٤٧٧ – ٤٧٩ .

(٢) الذي كان مشروعا أصيلا ، لان المؤرخين المعاصرين يهتمون بكاساس لدراسة نظرته نحو العهود القديمة فقط ، انظر (م . شوفاليه) ، (دا . جيليه) (دراسة لصور كاساس) يبعد (نبتون) في تدمر كما رسمه (ل . ف كاساس) في اعمال ندوة مركز بيغانيول (٩٨٥) .

(٣) باريس العام ٧ ، ٣ مجلدات ضخمة . عن هذا المؤلف الذي لا يزال ناقصا ينظر الوصف المفصل في (مونغ لون) . فرانسا الثورة والامبراطورية ج ٤ ص ٩٩٣ – ١٠٠٥ .

(٤) الملاحظات القليلة عنه تقول انه ولد في الثالث من حزيران كما ذكر (هنرس بوشيه) في مجلة الفنون الجميلة مجلد (١٩٢٦) ص (٢٧ – ٥٣) ، وص (٢٢٩ – ٢٣٠) ثم تاكد لي ان الثالث من حزيران هو يوم عماده ، ولم اجد يوم ميلاده ، (فولني) ولد يوم السابع من شباط عام (١٧٥٦) فيكون الاثنان متعاصران حقا .

(٥) انظر هي الآن في مقاطعة (الاندرغربي شانورد) .

(٦) انظر (دسكوكيكحية) ل . ف . كاساس وصوره عن ايستريناود الماسيا ، في حوليات المعهد الفرنسي في (زغرب) رقم ٢٣/٢١ – ١٩٧٠ – ١٩٧١ .

(٧) لم يشر البتة الى الاهمية التي كانت جمعيات الثورة توليها للشؤون الثقافية والفكرية ، ابنت هذا عندما اكتشفته في طبعة الكتاب الفرنسي الاول عن القواعد العربية ، لفونس (تنظر مجلة الشرق البارسية رقم ١٥ الفصل الثالث ١٩٦٠ ص ١١ – ٢٠ وكذلك الامر نفسه بالنسبة لتصاميم (كاساس) المعمارية .

انظر اولا اعمال جمعية السلامة العامة ، المجلد الرابع عشر ص ٤٤٤ – ٤٥٠ .

(٨) كانت مجموعة التصاميم هذه من الجص والفلين والطين المشوي السبب لاحصاء وصفي مفصل ويبقى تاريخ هذه المجموعة الهامة من اجل تعليم فن العمارة ، منتظرا من يقوم به ، وتوجد عناصره في الملفات ١ . ج ٥٢ – ٤٤١ – ٤٤٦ – ٤٤٥ للارشيف القومي . تضم المجموعة ٧٤ تصميما قدرت قيمتها في عام ٤٥٩١/١٨٠٨ من الفرنكات .

(٩) ولد شوازول غوفيبه بباريس في ١٧٥٢/٩/٢٨ من اسرة ارستقراطية غنية جدا ، ولقد كانت له بعد اتمام تعليمه الجيد ، صلات بالكتاب المنفتحين ذوي الافكار الفلسفية

الفنّان المكسيكي تامايو

ترجمة : رضا حسحس

في اعمال تامايو يتطابق العنصر العاطفي والعنصر الشيطاني مع ما كنت قد اطلقت عليه اسم « تحويل الشكل transfigure » . لا زال العالم بالنسبة لتامايو هو نظام من الاستدعاءات والاستجابات ولا زال الانسان جزءا من الارض بل هو الارض ذاتها . إن موقف تامايو الاكثر « قدما » والاكثر قربا من المصدر وهذه احدى فضائل ان يكون الانسان مولودا في العالم المتخلف . في اسلوب دي كوننغ وحيويته الرومانتيكية يقف الانسان وحيدا في العالم . بينما طبيعانية تامايو هي رواية الوحدة ما بين الانسان والعالم . قال دي كواننغ : « عندما افكر بتصوير اليوم فانني اجد نفسي افكر دائما في ذلك الجزء المرتبط بعصر النهضة ـ الجزء السوقي والجسدي منه وهو الذي يبدو انه يجعله تصويرا غريبا بشكل خاص » . لا شيء يمكن ان يكون اقل « جسدية » من فن تامايو ، فالتقشف ذاته الذي يمنعه من السقوط في الاغراء الباروكي للخط المنحني هو ذاته ايضا الذي يوقفه عن الوثوب نحو طراوة الجسد . للموت حضور دائم في تصوير تامايو حضور قاسي واستيطاني ، لا دوخان السقوط ولا خيلاء وروعة الفساد الباروكي بل هندسة العظام ، ابيضاضها ، صلابتها ، والمسحوق الناعم الذي تتحول اليه .

حتى هذه النقطة كنت قد وصفت موقف تامايو من التصوير والمكان الذي يحتله في عالم الفن المعاصر وعلاقة الفنان بتصاويره وعلاقة لوحاته بلوحات الفنانين الاخرين ويبقى هناك علاقة اخرى توازي الاولى بالاهمية الا وهي علاقة تامايو بالمكسيك .

اشار النقاد الى اهمية الفن الشعبي في عملية الخلق عند تامايو وهي حقيقة لا يمكن نكرانها ولكنها تستحق دراسة طبيعة هذا التأثير . لنسأل اولا عما نفهمه من مصطلح « الفن الشعبي » ؟ هل نفهم منه الفن الشعبي أم الفن التقليدي ؟ فن « البوب » POP هو فن شعبي ولكنه ليس فنا تقليديا فهو لا يتواصل بالتراث ولا يستمر به بل يستعمل عناصرا شعبية ، فيحاول بل ويتدبر الامر احيانا بأن يخلق اعمالا لها طابع الجدة والتفجر وهو أمر مخالف للتراث ، اما الفن الشعبي من الجانب الاخر فهو فنا تقليديا دائما . فهو نمط واسلوب يتواصل بالتكرار مما يمنع اي تنويعات جديدة مهما كانت طفيفة بالدخول فيه . ليس هناك من ثورات جمالية في عالم الفن الشعبي واضافة الى ذلك فان التكرار والتنويع فيه هي عمليات غفل أو بالاحرى عمليات لها طابع جمعي Collective غير شخصي . لقد اكد تاريخ الفن بحق على اهمية الاساليب ولكن الأعمال الفنية التي يحسب لها حساب

تامايو أمام إحدى أعماله



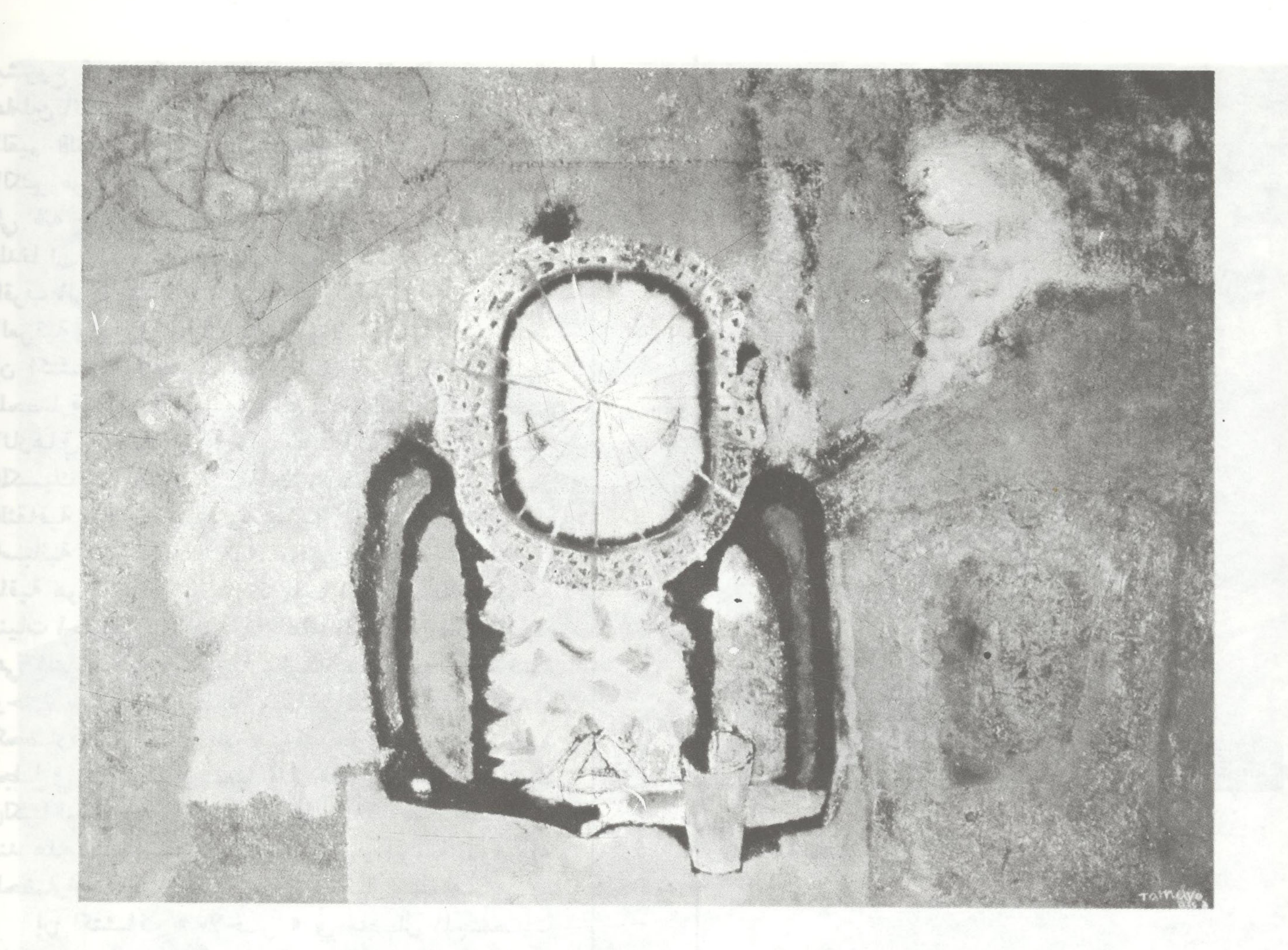


تامايو ١٩٤١

هي انتهاكات واعمال استثنائية بل ومبالغات في الاساليب الفنية . إن اسلوب الباروك أو الاسلوب الانطباعي كلاهما عبارة عن مصطلحات تشكيلية وعن تركيب يتخذ معنى فقط عندما ينتهك عمل فريد هذا الاسلوب . ان ما يشكل الانطباعية حقا ليس الاسلوب بل انتهاكات هذا الاسلوب ومجموعة الاعمال المتفردة التي لا يمكن ان تتكرر . بينما يشكل الفن الشعبي ـ من جانب آخر ـ اسلوبا تقليديا لا تعترضه اعتراضات ولا تغييرات خلاقة . والفن الشعبي في الحقيقة لا يصارع من اجل ان يكون فنا بل هو تطويل الادوات وزخارف ، وما يرنو اليه انما التوالف مع وجودنا اليومي فقط . فهو موجود في فلك الاعياد Aiesta وفي العمل والشعائر ، انه الحياة الاجتماعية المتبلورة في شكل موضوع سحري ، اقول سحرا لان اصل الفن الشعبي في الغالب هو السحري الذي يرافق كل الديانات والمعتقدات والتقدمات والتعاويذ والاثر المقدس والاقنومة الغضارية والفتيش العائلي fetish . والهذا فان العلاقات بين تامايو وبين

الفن الشعبي يجب البحث عنها في المستويات الاكثر عمقا لا للاشكال فقط بل وللمعتقدات التي تفعم هذه الاشكال بالحياة .

رغم ان تامايو كان حساسا للابتكارات التشكيلية الشعبية وما فيها من فتنة ومع ذلك فهي لا تظهر في أعماله لانهاجميلة ولابسبب شاغل قومي أو شعبوي غير مكبوح بل تظهر لانهاأطوال موجية توحد تامايو لعالم طفولته . فهي ذات قيمة وجودية فعالة ، فالفنان هو الانسان الذي لم يدفن طفولته تماما . ان هذه الاشكال الشعبية أشبه بأقنية الري التي يتدفق من خلالها نسغ الجذور والمعتقدات الاصلية واللا وعي وهي التي تحيي عالم السحر لا الفكر غير المترابط والذي يحييه . يقول كاسر بأن السحر يؤكد اخوية البشر لانه قائم على الاعتقاد بالطاقة الكلية أو بالدفق الكلي . للتفكير السحري نتيجتين الاولى هي : التحول Metamorphosis والثاني التشابه الجزئي an a logy . ففي التحول فان الاشكال وتغيراتها ليست اكثر من تحول للدفق الاصلي بينما في التشابه الجزئي يتوافق كل شيء مع



تامايو ١٩٦٨

كل شيء اذا ما حكم مبدأ وحيد تحول الموجودات والاشياء في عملية الري انتشار الروح البدنية ، تشيع طاقة وحيدة في كل شيء من الحشرات للانسان من الانسان للشبح من الشبح للبنات ومن البنات للنجم .

اذا كان السحر عبارة عن احياء كلي فان الفن الشعبي هو المكان الذي يعيش فيه (هذا السحر) في اشكاله الرقيقة الساحرة فيقش سر التحول metamorphosis هناك مكانا له. نهل تامايو من هذا النبع وعرف السر . لم ينهل برأسه ـ وهو الطريقة الوحيدة التي يعرفها نحن الحديثون ـ بل بعينيه ويديه ، بجسده ومنطقة اللا واعي الذي نطلق عليه بدون دقة اسم العزيزة .

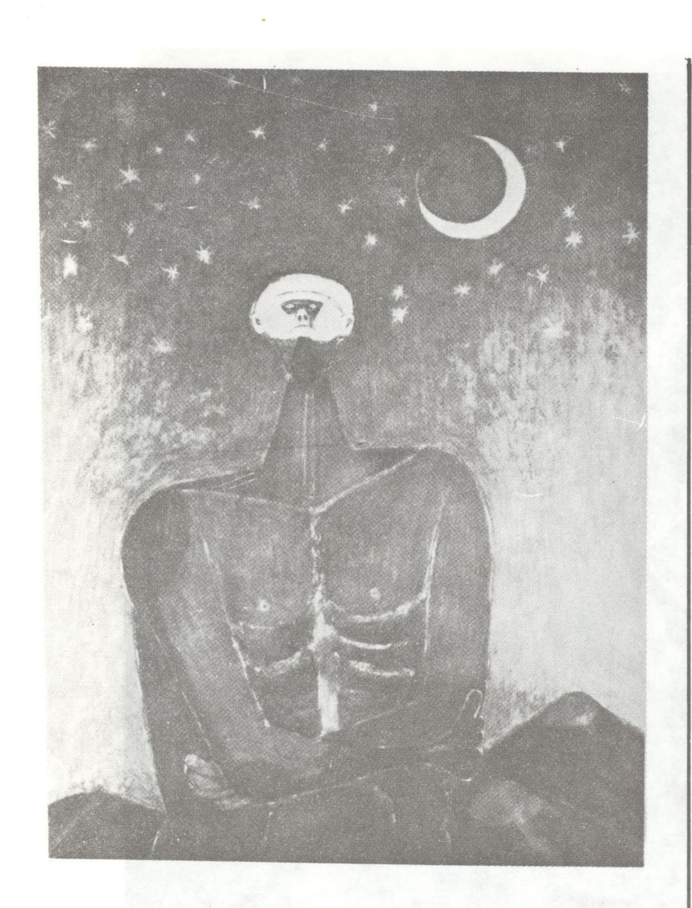
إن علاقة تامايو بالفن الما قبل كولومبي على المستوى الواعي القيم الجمالية وليس في عالم المعتقدات أو في عالم الطفولة المؤثر هي علاقة واضحة . قبل الانتقال الى هذه الفكرة علينا ان نوضح شيئا من سوء الفهم . بامكاننا ان نلاحظ من النظرة الاولى « المكسيكانية » ليست سوى ميسم مصطنع يحدد فنه ، وبالاضافة الى ذلك نلاحظ بأن ليس هناك من مجموعة المحال يمكن ان نعرفها بالقومية . عندما نقول بأن سير ڤانتيس اسباني وراسين فرنسي فان ما نقوله قليل أو لا شيء ابدا ، اذ علينا ان ننسى جنسية تامايو وننظر الى الظروف التي حتمت لقاؤه بفن المكسيك القديم . الشيء الاول الذي علينا تأكيده هو المسافة التي تفصلنا عن العالم الاميركي للدهر الوسيط . فالغزو الاسباني كان أكثر مجرد غزو فقد أتى ـ بواسطة العنف ـ بالدمار للحضارة الاميركية في العصر الوسيط وكان ذلك بداية لمجتمع متخلف . نبين المرحلة الما قبل اسبانية وبيننا نحن الان ليس هناك من استمرارية ، كما هو الحال بين صين « الهان » Han وبين صين ماوتسي تونغ ، وبين يابان هيان كيو Heian - kyo وبين اليابان اليوم . لذلك علينا ان نحدد باختصار ومهما كان تحديدنا عمومي وضعيتنا الخاصة تجاه الماضي الاميركي في العصر الوسيط .

ان العودة المنتصرة للفن الما قبل اسباني هو

مشروع كان يمكن ان يكون مستحيلا بدون تدخل عاملين اثنين : الاول وهو الثورة المكسيكية والثاني هو القيم الجمالية الكوزموبوليتانية للغرب ، لقد كتب الكثير عن العامل الاول لذلك فانني سأشير لما يبدو لي انه اساسي : بفضل الحركة الثورية استطاعت بلدنا أن تشعر وأن ترى نفسها وتتعرف عليها نفلا اقرب الى الهندية منه الى الاوروبية وذلك من الناحية العرقية وليس في مجال الثقافة والمؤسسات السياسية. إن اكتشافنا لنفسنا جعلنا ننظر ال ى البقايا الفعلية للحضارة القديمة باهتمام متقد وجعلنا نبحث عن آثارها في العادات وفي المعتقدات الشعبية . ان جذور المكسيك هي جذور هندية ولا زالت العديد من الاثار الثقافية والاجتماعية والنفسية للمجتمعات الما قبل اسبانية حية قائمة هناك . وحتى الكلام عن « آثار » باقية هو كلام غير دقيق اذ علينا ان نتكلم بالفعل عن بنيات إجتماعية وذهنية . وهذه البنيات نصف المدونة هي التي تكون اساطيرنا وقيمنا الجمالية واخلاقنا وحتى سياساتنا تتطابق معها . لكن العالم الهندي كحضارة قدما تاو بالاحرى قد جرى اغتياله . لقد بجلنا في متاحفنا وجمعنا آثار اميركا الدهر الوسيط ولكننا لم نحاول ولم يكن باستطاعتنا ان نحيي الضحية. عند هذه النقطة يتدخل عامل آخر وهو الرؤية الاوروبية للحضارات اللا اغريقية — الرومانية وللتراث .

إن اكتشاف « الآخر » في مجال المجتمعات والثقافات هو مسألة حديثة فقد ابتدات مع بداية التوسع الاوروبي وان شواهدها الاولى هي الروايات والتواريخ التي دونها وكتبها المكتشفون والغزاة البرتغاليون والاسبان . إن القرن الثامن عشر بما كان عنده من فضول واحترام للحضارة الصينية وتمجيده للانسان المتوحش النبيل قد سار خطوة اوسع نحو الامام وفتح عقول الناس على مفهوم أقل تمركزا حول العرق للاجناس البشرية . وبالتدريج وكطباق نقدي للفظائع التي في اسبانيا وافريقيا واميركا اجتازت الرؤية الاوروبية للدول الاخرى مرحلة من التعبير .

أما التغيير في الرؤية الجمالية الاوروبية فقد حدث على نحو ابطأ حتى فرغم ان دورر Durer لم يخف اعجابه بأعمال الميكستيك Mixtec الذهبية والفضية ومع ذلك لم يتحول هذا الحكم المنفرد الى نظام جمالي حتى القرن التاسع عشر . فقد اكتشف الرومانتيكيون الالمان الادب السنسكريتي ، أما اتباعهم في ارجاء أوروبا فقد تحولوا باهتمامهم نحو العالم الاسلامي وحضارات الشرق الاقصى . وفي السنوات الباكرة من هذا القرن ظهر اخيرا على ساحة الافق الجمالي فنون الايقانوس والفنون الافريقية والاميركية . ولو لم يجعل الفنانون الحديثون الاوروبيون هذه المجموعة الضخمة من

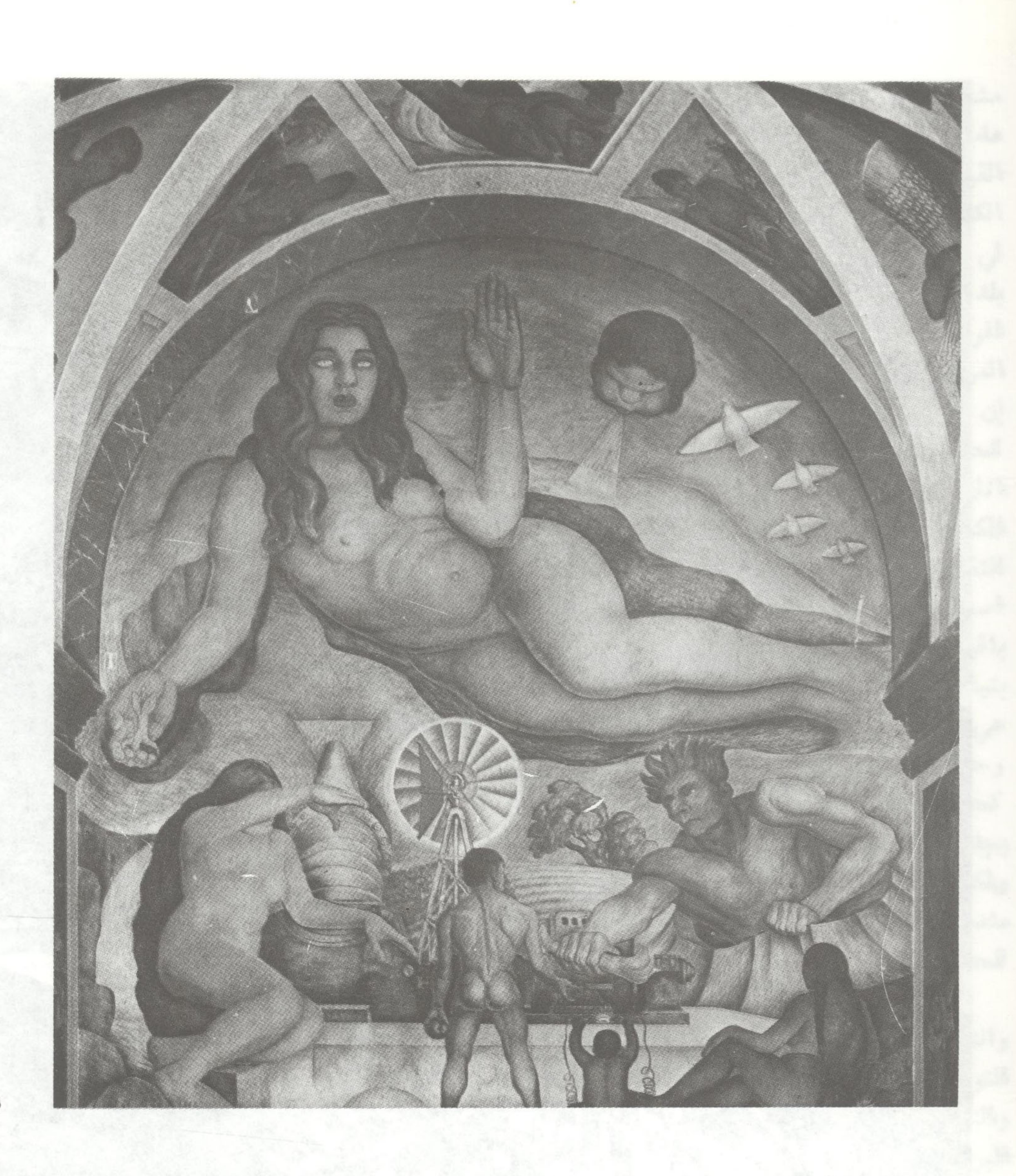


تامايو ١٩٤٤

الاساليب والرؤى للواقع مصدر الهام لهم ولو لم يحولوها الى اعمال حية معاصرة لما كان باستطاعتنا نحن المكسيكيون الحديثون ان نحب وان نفهم الفن الما قبل كولومبي ، فوطنية المكسيك الفنية — الى حد ما — هي نتيجة التغيير في الضمير الاجتماعي أي نتيجة الثورة كما هي كذلك نتيجة التغيير في الوعي الفني اي نتيجة كوزموبولوتانية علم الجمال الاوروبي. يوضح هذا الاستطراد طبيعة التشوش الحادث ما بين القومية وبين الحضارة ما قبل الكولومبية . ففي البدء لا يمكن الادعاء بان الحضارة الما قبل كولوبية هي مكسيكية . فالمكسيك لم تكن موجودة عندما خلقت تلك الحضارة ولم يكن عند مبدعيها اي فكرة بعد عن المفهوم السياسي الحديث الذي نطلق عليه اسم أمة . وثانيا ان مسألة ان كان هناك للفنون قومية ما ، هي على أية حال مسألة خاضعة للنقاش . للفنون اساليب لا قوميات : ما قومية الفن القوطي ؟ إن كان للفنون قوميات من الذي يمكن ان يكون هدفها ؟ ليس هناك من حق نشر وتأليف Copyright قومي في الفن . لقد كان مانيه وليس فنانوا اسبانيا للقرن التاسع عشر من واصل التراث الاسباني التصويري . إن فهم الفن



سكيروس



ريفيرا

الما قبل ـ كولومبي ليس امتيازا موروثا للمكسيكيين ، بل هو ثمرة فعل التفكير والتأمل والحب كما في حالة الناقد الالماني بول ولستيهايم ، او انه ثمرة فعل الابداع كما في حالة النحات الانكليزي هنري مور . لا يوجدفي الفن شيئااسمه ارث inheritance هناك انتصارات ، انساب ومصاهرات وابتعادات أي هناك عمليات اعادة الخلق التي هي حقا عمليات الخلق . وتامايو ليس استثناء . فقد فتحت المفاهيم الجمالية عينيه وجعلته يرى الحداثة في النحت الما قبل اسباني . ومن ثم وبعنف وببساطة كان تامايو مبدعا استحوذ على هذه الاشكال وقام بعملية تحويل لها . وباستخدامها كنقطة الانطلاق صور اشكالا حديثة واصلية ، لقد أخصب الآن الفن الشعبي خياله وهيأه لان يقبل ويتمثل فنون المكسيك القديمة . ومع ذلك ولولا المفهوم الجمالي الحديث كان يمكن لهذا الحافز الاستهلاكي ان يتبدد أو ان ينحدر الى فولكلور او تزيين .

اذا فكرنا بالقطبين اللذين يحددان فن تصوير تامايو أي الصرامة التشكيلية والخيال الذي يحول الشيء ، فسنرى بالحال بأن لقاءه بالفن الما قبل كولومبي كان اقترانا حقيقيا . سأبدأ في الاول بالعلاقة المحض تشكيلية : إن اكثر الصفات النوعية المباشرة والمذهلة لفن النحت الما قبل كولومبي هي الصرامة الهندسية لمفهومه وصلابة كتله والاخلاص المدهش للمادة . هذه هي الصفا تالنوعية التي أثرت من البداية تأثيرا قويا على الفنانين والنقاد الاوروبيين . وجهت مواقف تامايو عمليات التفكير ذاتها : فنحت اميركا العصر الوسيط ـ كالتصوير الحديث ـ هو قبل كل شيء منطق في الاشكال وفي الخطوط والكتل ولا يقوم هذا المنطق . مع عكس روح التقاليد اليونانية الرومانية

وعصر النهضة ـ على تقليد ابعاد نسب الجسم الانساني بل يقوم على مفهوم للفراغ مختلف اخلافتا اساسيا . يتخذ هذا المفهوم معنى دينيا بالنسبة لامريكيي العصر الوسط ومعنى فكريا بالنسبة لنا . وفي كلا الحالتين فنحن نتعامل مع مفهوم لا انساني للفراغ والعالم . يؤكد الفكر الحديث بأن الانسان ليس مركزا للكون ولا هو مقياسا للاشياء كلها . ان هذه الفكرة ليست بعيدة عن الرؤية التي كانت عند القدماء للانسان وللكون . وقد اتخذت تلك المفاهيم المتناقضة توافقات فنية لها . فقد كان الشكل الانساني في تراث عصر النهضة مركزيا للدرجة التي ظهرت فيها محاولة اخضاع المنظر الطبيعي السيادته (اي لسيادة الانسان) كما في انسنة الريف في شعر القرن السادس عشر والسابع عشر أو كذاتية الرومانتيكيين . بينما يخضع الشكل الانساني في الفن الما قبل كولومبي وفي الفن الحديث الى هندسة فراغ غير انساني . فينظر الى الكون في الحالة الاولى باعتباره انعكاساً للانسان بينما ينظر الى الانسان في الثانية باعتباره علامة بين علامات الكون جميعها . فمن جانب هناك الانسانية والتوهيمية الواقعية Realistic illusionism ومن جانب آخر هناك التجريد والرؤية الرمزية للواقع وتتحول رمزية الفن القديم الى عملية « تحويل للشكل Trans figuration في تصوير تامايو . اظهر التراث الاميركي للعصر الوسيط لتامايو شيئاً اكثر من مجرد منطق للاشكال وقواعد لها . لقد اظهر له وبطريقة اكثر حيوية مما اظهر لبول كلي وللسرياليين بأن الموضوع التشكيلي هو « الناقل العالي التواتر » hig frequency transmitten الذي يطلق عددا وافرا من المعاني والصور . يعلمنا الفن قبل اسباني درساً مضاعفاً : أولا الاخلاص للمادة والشكل (التمثال الحجري بالنسبة للازتيك هو حجر منحوت) وثانيا بأن الحجر المنحوت هو عبارة عن مجاز Metaphor أي الهندسة وفن تحويل الشكل .

ألم يعرف تامايو كل ذلك الآن . مثلما كانت تجربة المسكالين بالنسبة لميشو فان لقاءه (اي تامايو) بالفن الما قبل كولومبي كان اثباتا وليس اكتشافا . ربما ان الاسم الحقيقي لعملية الخلق هو « التعرف » Recogrition كلمتان اثنتان وردتا معنا مرة تلو الاخرى في مجرى الافكار الاولى وهي كلمة « التراث » ثم كلمة « النقد » وقد تم التنويه مراراً الى ان النقد هو جوهر التراث الحديث ودم حياته . واعتبر كاداة خلق وليس اداة تحليل واصدار حكم فقط . ان كل عمل جديد يتخذ موقفاً حاداً من الجدل والنقاش من الاعمال السابقة . يستديم تراثنا بالسلسلة المتوالية من الرافض والتفجر negation - ruptine



ريفيرا

التي يحدثها . والفن الميت هو الفن الوحيد الذي يستحق الاكبار الرفيع لرفضنا الخلاق . الاختلاف عن الماضي أمر هام : قام فن العصور الماضية على عملية تقليد روائع التراث الفنية .

في تقاليدنا المعاصرة تقاليد التأزم المستمر (ربما يقترب ذلك من نهايته) بأمكان المرء ان يقوم مع ذلك بعملية تمييز أخرى : هناك فنانون يحولون النقد الى شيء مطلق وهناك من يجعل ـ الى حد ما ـ من النقد ابداعاً كملارميه ودیشامب وهناك ايضا من يستعمل كمقفز يقفزون فيه نحو اثباتات اخرى كتيبس وماتيس وضع الاول في اللغة في ازمة سواء أكانت لغة شعر أم لغة موسيقى أو تصوير ، لقد واجهوا اللغة بنقد للصمت وصنع الاخير من الصمت بعدا للغة . وداخل التراث الحديث المضاد لنفسه يمكن أن نطلق على ذلك اسم عوائل الـ « نعم » و الـ « لا لا » . وينتسب تامايو الى الاخيرة .

ريفيرا

مصـور فـن التصوير وليس مصور التصوير الميتافيزيكي . انه على الطرف الاقصى من تصوير موندريان أو – اذا تكلمنا عن معاصريـه (معاصري تامايو)– من تصوير بارنت نيومان Barnett Newman بينما هو على الطرف ذاته من تصوير بونار . الواقع بالنسبة له جسدي Corporal وبصري . نعم العالم موجود ، الوانه الحمراء والارجوانية وهج لونه الرمادي وتوشيحات الفحم الاسود جميعها تعلنه عالما موجودا ويعلنه الاحساس أيضا ان فن التصوير هو الاسم الذي نعطيه للعلاقات ما بين الاحاسيس وبين الاشكال التي تخلقها هذه الاحاسيس أثناء تضافرها وتنائيها التصوير هو الترجمة الحساسة للعالم . ان تترجم العالم الى تصوير يعني ان نستديمه أن نطيل بأمده . وهذا هو مصدر صرامة تامايو تجاه التصوير ان موقفه عبارة عن مهنة ايمان وليس موقف جمالي . التصوير بالنسبة له هو طريقة في لمس الواقع فهو يواجهنا بواقع من الاحاسيس . واكثر هذه الاحاسيس فورية واكثرها مباشرة هي : الالوان ، الاشكال واحساس اللمس . محاكاً ماديا هو ايضا عالما ذهنيا ومع ذلك يحتفظ بمادتيه فتلك الالوان هي الوان مصورة على اللوحة . وكل استقصاءات وابحاث تامايو النقدية تنزع نحو خلاص التصوير ونحو الحفاظ على





سيكيروس

صفاءه وعلى التخليد في مهمته كمترجم للعالم . فهو يقف موقف المعارض من الادب وقفة لا تقل عنها وقفته ضد التجريد وضد الهندسة التي تحول كل شيء الى هيكل عظمي وضد الواقعية التي تخط بالتصوير نحو ايهام مخادع .

ان ترجمة الواقع هي عملية تحويله والتي تتخذ شكل التجريد عند تامايو : فعالمه هو عالم الواقع اليومي كما نوه الى ذلك اندريه بريتون ولن يكون لهذه الملاحظة اي معنى لو لم يقل اندريه بريتون ذاته بعد ذلك مباشرة بأن فن تامايو يتألف من ادخال رؤيته اليومية في مدار الشعر والطقسي اي بكلمة في فن تحويل الشكل Transfigure ان ذلك النسيج من الاحاسيس التصويرية التي هي لوحة تامايو هو في الوقت ذاته استعاره Metaphor ماذا يقول هذا يقول هذا المجاز ؟ العالم يوجد والحياة هي الحياة والموت هو الموت والكل يكون . هذا الاثبات الذي لم يستقصى منه الشقاء ولا الصدفة هو فعل المخيلة وليس فعل الارادة او فعل الفهم . العالم يوجد من خلال المخيلة التي يكشف عنه لنا اثناء تحويله .

واذا كانت هناك كلمة قادرة على التعبير عن الذي يميز تامايو عن المصورين الآخرين لزمننا الحاضر . استطيع ان اقول بدون تردد : « الشمس » المرئية وغير المرئية . الشمس حاضرة في لوحاته حتى الليل بالنسبة لتامايو ما هو سوى شمس متفحمة .

من كتاب : روفينو تامايو :

الاسطورة والبحر

الذي صدر عام ١٩٧٩ بمناسبة معرض شامل لاعماله بمناسبة بلوغه الثمانين من العمر في متحف غوغنهايم في نيويورك .

مانيه

في صالون المرفوضين ومولد الفن الحديث

آلان باونس

ترجمة: محمد يوسف ساعي

في العام (١٨٦٣) قدم المصور الشاب (ادوارد مانيه) لوحته الى هيئة تحكيم الصالون في باريس ولكنها رفضت مع مئات الاعمال لفنانين آخرين ، عندها قدم الفنانون الساخطون الى امبراطور فرنسا ، نابليون الثالث ، الذي وافق على احتمال وجود تحيز في قرارات هيئة التحكيم ، فأعطاهم اذنا لاقامة معرض رسومات والمنحوتات المرفوضة ، وكان هذا صالون المرفوضين ، والذي كرس نقطة التحول في تاريخ الفن ، والموعد الاكثر تناسباً لبدء أي تاريخ للتصوير الحديث .

ان بدايات (صالون المرفوضين) لا تبدو اليوم انطباعية جدا ، اذا استثينا لوحات (مانية) واثنين أو ثلاثة آخرين ، فان النتاج المعروض كان لا يختلف كثيراً عن تلك الموجودة في الصالون الرسمي ، والمناظر كانت جيدة ولكنها غير ملهمة وصور الوجوه والمواضيع الجماعية قد رسمت اكثر اجزائها باهتة وبألوان معتمة ، ومنذ ذلك الحين ، وحتى الآن ، او في أي وقت منذ بدايات القرن التاسع عشر ، عندما بدأ النتاج الفني بالنهوض سريعا أعد الحجم الكبير من الفن المعاصر ليكون فتنة جاهزة للذوق العام ، دون أن يملك ميزات دائمة .

ومع ذلك كان صالون المرفوضين هاما لعدة اسباب وان كانت مختلفة ولكن مترابطة أولا انه قوض هيبة الصالون في عيون كل من الجمهور والفنانين من الصعب الآن ان نقيم الدور المهيمن الملعوب في منتصف القرن التاسع عشر ما قبل صالون باريس ، أو الاكاديمية الملكية في انكلترا او الهيئات المشابهة في اماكن أخرى .

ان معارضهم السنوية المختلفة جهزت اقنية عادية من اجل المعرض العام لاعمال الفنانين ، ولم يكن يوجد تغيرات ، وبالنسبة للفنان دعنا نقول انه سوف لن يعرض في الصالون كان شبيها بالفنان القائل أنه لا يؤمن ببيع عمله ، ولا شيء سوف يعمله في المتاحف .

لكن بعد صالون المرفوضين اختلف الوضع ، بدأ الفنانون ينظمون معارضهم الخاصة كما فعل الانطباعيون مثلا ، في عام (١٨٧٤) وعلى الاخص ازدياد نشاطات المهتمون بالفن بسرعة في الاهمية . وهناك سرعان ما انبثق النموذج المألوف في الدول الراسمالية المتقدمة اليوم ، حيث يعمل التاجر كوكيل للفنان ، بادارة شؤون اعماله وتنظيم المعرض العام لاعماله . كان يوجد تغير ملحوظ للوضع من جيل الى الذي يليه : حيث لم يستطع مانيه ان يتخاصم تماما مع الصالون وحتى نهاية حياته بقي يبحث عن نجاح الصالون ، (مونيه) أصغر منه بثماني سنوات ، بدعم من التجار مثل (بول دوراند ريول) ، استطاع ان يكون مستقلا تماما وهذا هو السبب الثاني لاهمية صالون المرفوضين ـ كاشارة

لنمو استقلالية الفنانين،لقد عمل الرسامون والنحاتون مرة للزبائن الدائمين من ملوك ، وامراء الكنيسة ، والارستقراطيين ، والتجار الاغنياء ولم يكن ليحدث لهم ان يطلبوا نوعا من الحرية ينالها الفنان الحديث بضمان ،ولكن النفوس الاكثر استقلالية ـ (مايكل انجلو) او (كارافاجيو) ، تمردوا ضد قيود الرعاية وببطء تغيرت الشروط في البداية كان الفنانون ما



مانيه
القبعة السوداء

يزالون معدين لقبول حكم اصدقائهم المهنيين ، وكان (القرن الثامن عشر) العصر العظيم للاكاديميات ، عندما كانت سلطة رجال مثل (جوشوار رينولدز) مدركة من قبل الفنان والعامة ايضا ، ولكن تسليم عمل الواحد حتى احد الامراء اصبح لا يطاق ، والذي ادى جزئيا للانفجار في باريس عام (١٨٦٣) لقد طلب الرسامون مزيدا من الحرية الكاملة ليفعلوا ما يريدون ، بدون تعهد لاسعاد اي شخص ، وهذه (الحرية) كانت احيانا نظرية اكثر منها واقعية واستلزمت اسئلة انه ربما لا فنان سوى (مايكل انجلو) استطاع في الحقيقة ان يلتزم ، انها مهما يكن ، ميزة للفن الحديث وعامل رئيسي في تطويره خلال المئة السنة الاخيرة .

هذا يقودنا الى السبب الثالث او ربما الاساس فيما يخص اهمية (صالون المرفوضين) ولقد كرست بروز (ادوارد مانيه) كالفنان الشاب القائد في باريس شاغلا المركز الذي احتله غوستاف كوربيه (١٨١٩ ـ ٧٧) لحوالي خمس عشرة سنة تقريبا ، وكان مانيه اكثر من اي واحد من معاصريه ، يفكر في طريقة جديدة حول (الفن ـ طريقة) اكثر ما تكون حديثة بشكل مميز مثل هذا الحكم يمكن ان يكون بشكل افضل واضحا وعادلا باعتبار الصورة التي كانت الاحساس في صالون المرفوضين ، وللاسباب التي بدت فيها محبطة جدا كعمل .

تظهر لوحة (الافطار على العشب) رجلين يرتديان الازياء الانيقة مع فتاتين عاريتين يتناولون طعامهم في أجمة ، كان العري شائعا وبشكل كاف في الصالونات، ربما كانت اكثر الصور التي تثير الاعجاب في الصالون الرسمي في عام (١٨٦٣) « ميلاد فينوس » للرسام الكسندر كابانيل (١٨٢٣ ـ ٨٩) ولكن يتجاوز العاريات مع الرجال المتأنقين والمحتشمين أدى الى صفع قلة الذوق ، وبالاضافة الى ذلك فان واحدة من الفتيات تحدق باثارة الى خارج الصورة ، طبعا ليس كدعوة ، بل لتذكر المشاهد ان تلك التي ينظر اليها مجرد لوحة .

من المحتمل أن (مانيه) كان غير مدرك لفعالية صوراته ، لم يكن فنان ذو اتصالات ، والدليل الحقيقي الوحيد الذي لدينا حول افكاره هو في اللوحات نفسها ، يبدو انه بعبقريته مدهش في تفاعل الجمهور مع اعماله وكان بعد كل ما تلا ذلك تقليدي في الموضوع والشكل ـ هل أظهرت ال (كونسرتو تشامبيه) ، واحدة من أكثر اللوحات شعبية في متحف اللوفر ، مشهدا مألوفا ؟ الم يستعر (مانيه) أيضا من النقش المشهور بعد (روفائيل) في العمل خارج التصحيح ؟

في الحقيقة كان مانيه مقلدا ، ولكن من نوع خاص، لم ينجذب الى الفن المهني للصالون ولا الى (الطبيعة) التي راقت لاكثر معاصريه المغامرين ، كانت هناك ميزات في الفن السابق ـ وخصوصا تلك التي (لفيلا سكويز) ، و (رامبرانت) و (روبنز) و (تيتان) ، ذلك بأنه أعجب ، وأراد أن يعيد صياغتها في الرسم الحديث ، ان اول منظر طبيعي مثل (صيد السمك) بصراحة تصالب (فيلا سكويز) مع فيرمير المكتشف حديثا ، هذه الصعوبة تظهر مانيه الشاب يتعلم من تقليد السادة الاقدمين ، ومع ذلك بدون خطأ متعمد يبوح بلمساته الشخصية .

بسبب وجود ميزة (الادراك الذاتي) وحتى وحل هذه اللوحات الباكرة : الثنائي الشاب في زاوية (الصيد) تبدو وكأنها الفنان وزوجته ، في لباس خيالي داعية ايانا كي نفكر في تعابير اللوحة ، ومرة ثانية في (استديو الفنان) ، يختفي الحاجز في عالم المشاهد ، والعالم الداخلي ، للوحة ، بسبب تحديق الفنان وكأن (مانيه) أراد ان يشير الى الصفة الاساسية في ابداع الصورة حتى يهدينا الى فكرة مفادها ان عالم اللوحة يكون عالم حقيقي بوجود مستقل .

ان اهتمام مانيه في رسومات الفنانين في استوديوهاتهم ذو دلالة لهذا السبب . لا بد انه بالتأكيد قد تأمل (لاس منياس) لفيلا سكويز كواحدة من اعظم اللوحات التي رسمت، وهنا الموضوع أن ادراك الفنان لفنه يكون للمرة الاولى لغرض تجريبي .

هذه الفكرة تصبح الموضوع الصريح للوحة كوربيه الضخمة (برسم الفنانين) والتي رآها مانيه في عام ١٨٥٥ عندما كان ما يزال طالبا في استوديو توماس كوتر (١٨١٥ ـ ٧٩) كانت لوحة (المرسم) صعبة جدا وحاذقة كلوحة من اجل النظارة لعام (١٨٥٥) ، الذي مثل التكثير من ورثتهم لم يستطع أن يرى فيها قليلا سوى تأكيد لحب الذات في دور الفنان ، ولكن بينما نعترف بأنانية (كوربيه) يجب أن نسلم أنه مهتم بحرية الآخرين كما هي بالنسبة له .

ان لوحة كوربيه كانت هامة بوضوح من اجل (مانيه) ولكن ليس بسهولة الطرق المعروفة ، ان شهرة (كوربيه) ترتكز على واقعيته ، وقد اعلن العبارة (واقعي) عندما ظن انها قد تكون مفيدة له ، ولكن (المرسم) ليست لوحة واقعية ، لانها لا تظهر ما اذا كان استديو (كوربيه) حقيقة هو نفسه عندما كان يعمل أو تضمن انه كان يوجد ولوحتي مثل هذه المجموعة من الناس في المرسم في وقت واحد ، بعبارة اخرى ، هذه ليست صورة مثل (جنازة في اورنانس) او (محطمي الصخور) التي صنع (كوربيه) بها اسمه ، لقد رسم في تلك الاعمال ما راى بالضبط ، دون ان ينظر الى الاختراعات الوصفية أو المضامين الاجتماعية.

ذلك ان (المانية) فكر كثيرا حول صورة كوربيه كي تبدو واضحة : يجب على الواحد أن نفكر فقط في الاسلوب في اثنتين من اكثر اعمال (مانية) الطموحة والباكرة ، (الموسيقى العجوز) و (موسيقا في الحديقة) تعود باحترام الى انصاف مرسم كوربيه اليسرى واليمنى ، « الموسيقى العجوز » مجموعة اعتباطية من موديلات (مانيه)، لا يوجد شرح آخر لتجمع الاشخاص بدون تبرير سيكولوجي واضح ، الغجريات ، وشارب الخمر الخضراء ، فيلسوف فيلاسكويز ، نموذج الصبي (الواانتو) كونهم مادة خام لرسومات مانيه المبكرة ، ذلك هو السبب الوحيد لوجودهم ، فقط وكأنهم مجموعة منسقة من الموديلات على يسار المرسم ، والذين طردهم (كوربيه) مثل [الآخرين ، أولئك الذين تكون حياتهم بلا أهمية] .

بعبارة أخرى (الموسيقا في توليريه) تظهر (مانيه) في طرف اليسار ، وسط أصدقائه في ازياء باريسية حتى أوائل عام (١٨٦٠) ، تبدو من أول نظرة اكثر أو أقل تقديما مخلصا لمنظر حقيقي ، حتى ندرك في الحال كيف ان الانشاء كله اصطناعي ، وتظهر الاشخاص المسكونة بالارواح (لبودلير) في كلتا الرسمتين ، على الرغم من أن لا (مانيه) ولا (كوربيه) ساهم في ذلك المعنى للعنة الشخصية التي كانت أساسية لصديقهم الشاعر .

كان (مانيه) على الارض متأثرا جدا بتشارلز بودلير (١٨٢١ ــ ٦٧) ، الذي قابله في عام (١٨٥٨) ولوهلة قصيرة اصبح الاثنان حميمين وكان الوضع الكلي لمانيه بالنسبة للفن يلون بافكار (بودلير) وكان (بودلير) معنيا بعظمة مع (رسم الحياة العصرية) على وضوحه الاعظمي ، وعنى بهذا ان ياخذ مسالة الموضوع من باريس المعاصرة ، قبول اللباس الحديث (والذي كان يعتقد انه غير لائق للرسم العظيم او النحت) ، وجاعلا انشاءات الاشخاص الطموحين خارج الاشياء المرئية في المسرح أو المقهى ، في مستواه العميق يعني بحث عن تلك الميزة للحداثة في الفن ، والتي كانت انجاز (مانيه) الخاص .

هذه الحداثة يمكن ان تكون مفسرة بطريقة اخرى تلك التي تنسب مباشرة الى (بودلير) ابدع (بودلير) مذهب المتانقين والى حد معين اتبع (مانيه) مثاله ، وكرجل شاب يرتدي دائما بمزيد من الاناقة ، وفيما بعد ربما أن الحياة نوعا ما قد غيرت مذهبه (مذهب التانق) الى اهتمام بأزياء النساء ، والتي اشترك فيها مع الشاعر (مالارميه) كانت الفندرة محط الاعجاب ليس من أجلها ، ولكن لان (الفندور) كان يلعب دورا ، بالتنكر لمشاعره غالبا تحت فخفخة

مانيه ـ الخوخة

العنوان الفرعي للوحة المرسم استعارة حقيقة (تلخيص سبع سنوات من حياتي الفنية) ، تساعد في توضيح نوايا (كوربيه) وكانت اللوحة دليل فني ، على عدة مستويات في المعنى ، مفتوحة للتأويل من قبل جمهور النظارة ، ولكن (في الاساس تثبت ان الفنان يستطيع أن يرسم فقط من خلال تجاربه الخاصة ، ذلك ان جميع معارفه ـ الموديلات بوصفهم بالنسبة اليه واصدقائه وداعميه ـ خاضعون لقيادته الابداعية الخاصة ، في منتصف الصورة وفي منتصف المرسم تكون خلفية لتلك التي يضع عليها الفنان لمساته الاخيرة هذا يبدو ليمثل نظاما من (الواقعية) اكثر من الابدية اكثر واقعية حقا من اي شيء يستمر في المرسم نفسه

عقوبه .

أن يخفي الواحد (مشاعره الشخصية) قد يبدو لاول وهلة طموح فني غريب ، ولكن في اوقات معينة في تاريخ الفن يصبح هذا أساسي ، وكان العام (١٨٦٠) مثل هذا الوقت ، كما كان ينبغي أن يكون عقد العام (١٩٦٠) مرنا فيما بعد ، ان تفوق التعبيرية التجريدية جلب برودة ، رد فعل غير شخصي ، وبنفس الطريقة عرف (مانيه) ذلك كي يتخاصم مع رومانسية (ديلاكروا) و (انكري) ، واحتاج كي يبدع فنا ، والذي سوف يخوله ان يؤسس مسافة بين نفسه وبين جمهوره ، من هنا مسافة التحديق لموديله (فيكتورين موريه) بينما تتخذ وضعا من اجل (العشاء) او من أجل (أولمبيا) ، اللوحة البودليرية الكاملة التي اثبت فيها (مانيه) موقفه كزعيم للمبدعين الباريسيين في صالون (١٨٦٥) .

يحصل الواحد على فكرة واضحة للبرودة العاطفية في فن (مانيه) عندما يدقق الواحد بلوحاته الرئيسية في أواخر عام (١٨٦٠) في البلكون تظهر الثنائيات متناسقات ، بتماسك من شدة تعقيد الانشاء ، نموذج للمستطيلات المتطاولة مع أقطار متصالبة ، أعلنت عن نفسها في درابزون الشرفة ، ومكررة في مصاريع النوافذ والمراوح ، التي امسكت بها ايدي ترتدي القفازات ، المرأتان ذات المظهر الشرقي (جيني كلاس) والجميلة (برت موريسون) ، اللتان يكن لهن مانيه اكثر من أي عاطفة عابرة ، تعابيرهن الموغلة تقترح الاعماق للمشاعر المختبئة والعشاء داخل المرسم ، لنفس العام ، ١٨٦٩ تطالعنا مثل معادلة غير قابلة للحل ، ماذا تدل هذه الاشخاص الخادمة ذات الصدرية الرمادية ، العجوز الذي يدخن البايب ، والصبي الذي يحدق فينا ، متكئا على طاولة الغداء المفروشة بلا احتمال ؟ الانشاء الكلي عبارة عن تعقيد للحساب ، الاصطناعي ، الغير حقيقي ، كل عناصر التصوير ، اللون النغمة ، التركيب ، الشكل ، الفضاء - كلها هنا معروضة من قبل استاذية فنان كبير .

عمل رئيس آخر (اعدام الامبراطور ماكسميليان) رسمت بعد الاحداث بأسابيع فقط في المكسيك في صيف عام (١٩٦٧) تظهر معا ايضا انفعالية حتى نعتقد أن (مانيه) ارادها كبيان سياسي كما اقترح بعض النقاد ، لكن كما وان (الشرفة) تعكس لوحة (جويا) « ماجاس على الشرفة » كذلك فان الاعدام هو صدى اللوحة جويا (الثالث في ايار) ، (١٨٠٨) التي شاهدها مانيه خلال زيارته القصيرة الى اسبانيا عام (١٨٦٥) ان (موت ماكسميليان) أعطى (مانيه) العذر لرسم موضوع (جويا) مرة ثانية ، ولكن في الطريقة الحديثة .

وعلى التوالي لتلك الاعمال الغير العادية ، اسس (مانيه) نوعا جديدا من الرسم في عام (١٨٦٠) برر المقدار العظيم للحرية المعطاة للفنان بتأكيد السيطرة الكاملة اكثر على العمل الفني نفسه ، ان فن الماضي العظيم كان قد نفذ من اجل مجد الله ، او بالتناسق مع فكرة كمال الانسان ، او في خدمة الطبيعة ، ان فن (مانيه) ليبدو متحولا نحو الداخل ، كي يكون مخصصا من اجل الفن وحده ، رسوماته قد ولدت من قبل الفن السابق في طريقه تعدت ما وراء التمرين العادي للتعلم من اسلاف الواحد ، الاصدارات تتعلق مع ما يكون مركزي لطبيعة الرسم نفسه ، ووضعت في حركة سلسلة التفكير التي قادت مباشرة التجارب الراديكالية بلغة فنية اخترعت في القرن العشرين .

في زمنه ، مهما يكن ، ذهبت مضامين لوحات (مانيه) باستكبار دون علامة . يبدو في الواقع وكأنه فقد الثقة قليلا في عام (١٨٧٠) عندما كان عمله يظهر بوضوح تأثير الرسامين الشبان مثل (مونيه) لوحته الاخيرة الرئيسية (بار في فولي بيرجيه) يملك الجاذبية والنهائية لتقرير قد انجز تماما بعد فترة طويلة من اللاقرار .

قليلا من الناس قد شاهدوا نظرة رسومات (مانيه) لعام ١٩٦٠ كان هذا (بول سيزان) الذي كان يبني على أساسات (مانيه) في كفاحه لايجاد طريقة ناجحة في طبيعة الرسم ، والاخر كان الشاعر (مالارميه) الذي يتبوأ مركزا مقارنا بثورة البودليرية في الشعر .

وصل ستيفن مالارميه (١٨٤٢ - ٩٨) الى معرفة مانيه وديا في أواخر (١٨٧٠) ، وجعلها عادته اليومية ليدخل على أستوديو الرسام بعد أن يكون قد انهى تعليم يوميته .

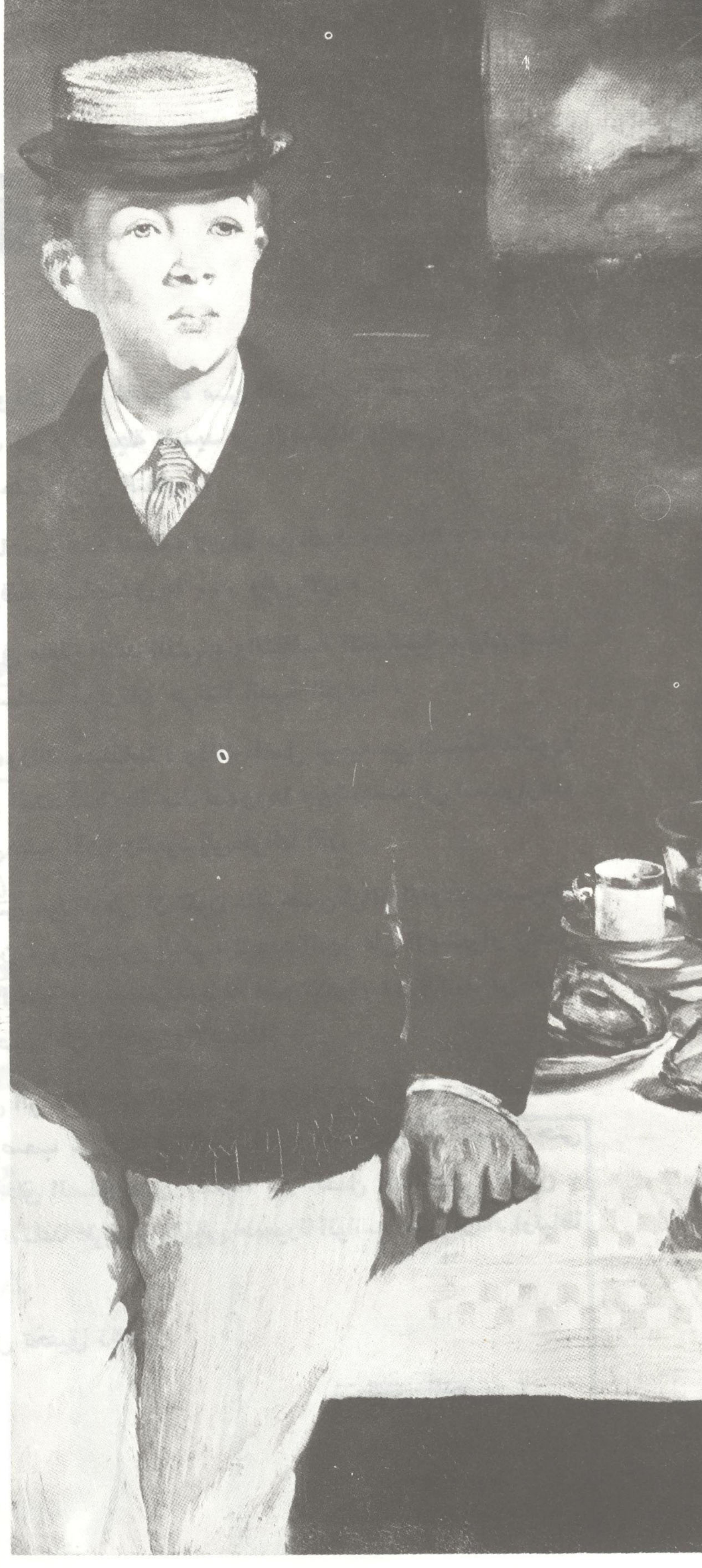
أعجب (مالارميه) برسوم مانيه اعجابا عظيما ، والتي دعمت الاتجاه الذي يتحرك فيه شعره كلا الفنانين كانا ينظران الى الداخل ولكن بطريقة موضوعية اكثر منها تجريدية ، ان ابداع قصيدة كان بالنسبة (لمالارميه) الاستغراق الوحيد ، حدثا مليئا بالمعنى بطريقة مختلفة وغير ربانية ، وجودا غير معقول أصبحت كتركيز لتجربة ذات قيمة عظيمة كان تكون

غالبا مستحيلة الانجاز ، وبشكل اعظم لفترة الود مع مانيه ، كان (مالارامیه) لا يقدر على كتابة الشعر ، عندما بدأ عملا مرة ثانية من الملاحظ أنه كان أكثر تجريدية ، اعتنى فوق كل ذلك بالقيم السابقة تماما كما في لوحات (مانيه) الشعر مؤلف من كلمات وليس افكارا ، أخبر (مالارامیه) ديجا ، الذي تخيل نفسه كمؤلف للسوناتا ، وفي مقالاته النادرة الفن كان (مالارامیه) فوق الالام ليؤكد أن الصورة مصنوعة من زيوت وألوان ، ولكن ليست بديلا أو ممثلا لاي شيء .

جانب آخر لفن (مانيه) بهر الشاعر (مقدمته من أجل صنع رسم لعنصر الصدفة) هناك لا يمكن ان يكون شرحا لظهور بعض أعمال مانيه المبكرة - (الموسيقي العجوز) مثلا ما لم تقبل أنه مهتما في (الانشاء) لا على التنعيين ، تؤثر الصور بدون تداخل، وهكذا تحجب (الفضاء) ولكن في طريقة فوضوية معا أحيانا قد تقرب الصور الى خبرتنا البصرية ، مثلا ، (على شاطىء بولون) ، التي هي ، مهما يكن ، أكثر من كونها نقلا طبيعيا للمنظر ، هناك شيئا ما غلط بالتمام ، غير منطقي ، عبثي ، حول (البنائية) لهذه الصورة ، وكأن عنصر الصدفة قد سمح له بأن يتحدى سيطرة الفنان . كان (مالارامیه) موسوسا بفكرة الصدفة ، وهي تشكل الموضوع لعمله الاخير المنشور :

- (رمي النرد سوف لن يلغي الحظ ابدا) ، بعيدا تماما عن التجريد الزائد (لمالارامیه) الاخير (التي تصل الى ذروة غير عادية في اصداره لما بعد الموت والشكل البصري لتقديم القصيدة ، (تجربتها النسخية هي المصدر الرئيسي للشعر المادي) ، (آن كوب دوس) ذو أهمية مع دور الحظ في الفعل الابداعي ، رجل يغرق (= الفنان) ترد يرمى (= الحظ) ، كوكبة من النجوم تنبثق (= القصيدة) ان صورة الرجل الغريق قد تكون اقترحت باستحسان من قبل (مانيه) ، الذي ، حسب (مالارامیه) نفسه شابه بداية عمل على صورة جديدة بغوص في الماء من قبل رجل لا يستطيع ان يسبح .

ان المغزى من كل هذا قد يكون غير واضح في الحال ، ولكن بعض الاشياء سوف تصبح واضحة في بسبب أن عددا من الابتكارات لرسومات القرن العشرين قد تعزى الى (مانيه) ، مثلما يعزى احتمال النمو والتطور في الشعر الحديث الى مالارامیه ، كلا الفنانين كانا انفسهم متأثرين بعمق (بودلير) ولكنهم ينتمون الى وقتنا المعاصر ، بينما كان بودلير مايزال مقيدا في الشعور بالاثم للماضي الرومانتيكي .



مانيه - الغداء